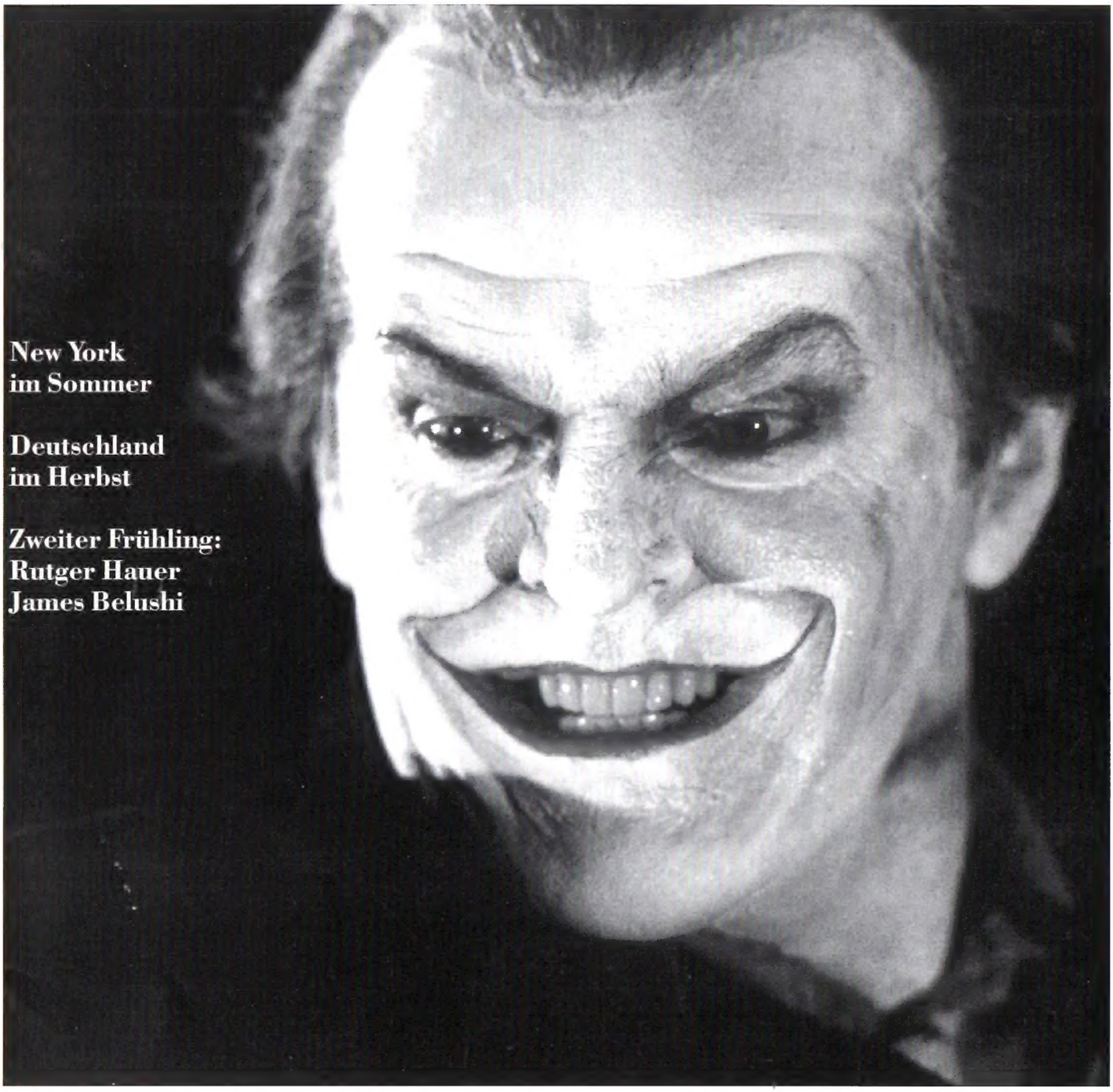
G 9813 F

Nr. 13 3. QUARTAL 1989 DM 9,–

steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT



New York
im Sommer

Deutschland
im Herbst

Zweiter Frühling:
Rutger Hauer
James Belushi

DER JOKER DES KINOS

Jack Nicholson, bad man in „Batman“

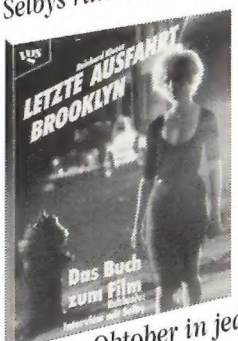
vgs

Sex & Drugs & nothing else:

„Letzte Ausfahrt Brooklyn“

Das Buch zum Film

In dem Film „Letzte Ausfahrt Brooklyn“ (Kinostart im Oktober in 262 Kinos) wird die Kamera zum Seziermesser, das mitten durch Downtown, die Slums, die Aborte, die Kanalwelt schneidet und ein erschreckendes Maß an Grausamkeit und Hilflosigkeit bloßlegt. Im Buch werden auf einer Bildstrecke, die mehr als 120 Originalszenenfotos umfaßt, die wichtigsten Stationen des Films dargestellt. In einem ausführlichen Interview – exklusiv – kommt der Autor des Bestsellers, Hubert Selby, zu Wort: „. . . dieses Leben ist vorbei und ich bin glücklich, es überlebt zu haben. . . .“. Interviews mit dem Produzenten B. Eichinger (Der Name der Rose), dem Regisseur U. Edel (Christiane F.), Porträts der Hauptdarsteller sowie ein Dreh-Tagebuch Selbys runden das Buch ab.

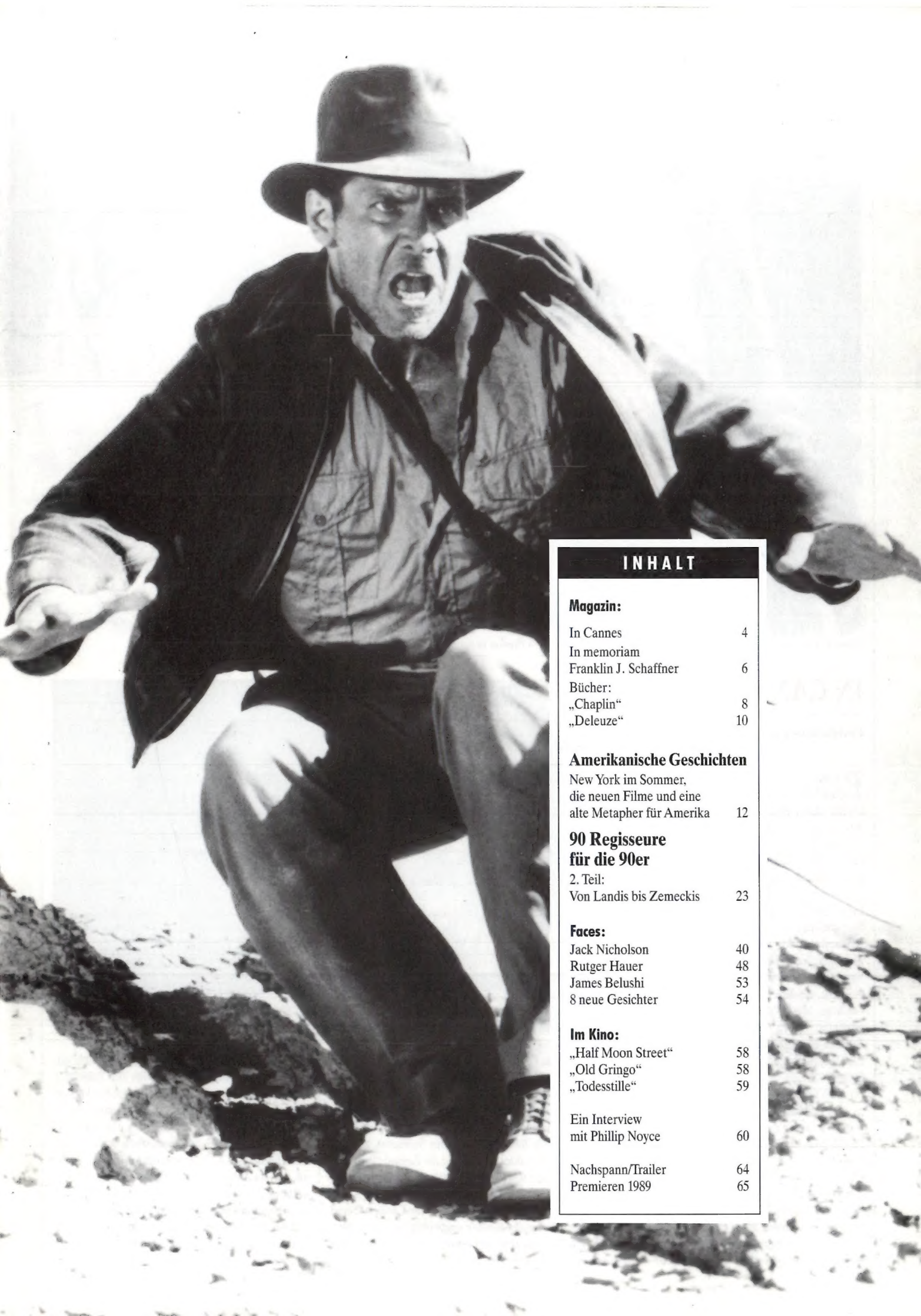


Von Reinhard Klooss, ca. 150 S., ca. 150 F., ca. DM 19,80
ISBN: 3-8025-2190-0

Ab Mitte Oktober in jeder Buchhandlung erhältlich.

vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118/120 · 5000 Köln 1
☎ 02 21/21 96 41

Jennifer Leigh als Tralala in „Letzte Ausfahrt Brooklyn“.



INHALT

Magazin:

In Cannes 4
In memoriam
Franklin J. Schaffner 6
Bücher:
„Chaplin“ 8
„Deleuze“ 10

Amerikanische Geschichten
New York im Sommer,
die neuen Filme und eine
alte Metapher für Amerika 12

90 Regisseure für die 90er
2. Teil:
Von Landis bis Zemeckis 23

Faces:
Jack Nicholson 40
Rutger Hauer 48
James Belushi 53
8 neue Gesichter 54

Im Kino:
„Half Moon Street“ 58
„Old Gringo“ 58
„Todesstille“ 59

Ein Interview
mit Phillip Noyce 60

Nachspann/Trailer 64
Premieren 1989 65

Peter O'Toole als T.E. Lawrence: Ein schillernder, gebrochener Held, ein Pyrrhus in Arabien, in einem Film, der einen das Sehen lehrt.

IN CANNES

Restaurierung an der Cote

Es war das Jahr der Gerüchte. Hatten sie nun Station gemacht in Cannes oder nicht, die David Lean, Robert De Niro, Sean Young und wen man auch immer gesehen haben wollte? Kompromittierende Fotos der Damen und Herren an einem Ort, der unzweifelhaft auf Cannes hätte schließen lassen, sahen wir jedenfalls in keinem der täglichen Heftchen, die sonst nicht nur für jeden Schnappschuß, sondern auch für jeden Star dankbar waren. Aber was ist mit den anderen weltbewegenden Gerüchten und Spekulationen? Hat Beatrice Dalle nun wirklich die häßlichsten Star-Beine oder gilt das nicht, weil sie es gar nicht verdient, als Star bezeichnet zu werden? Wurde Gerhard Mayer-Vorfelder tatsächlich in Cannes gesichtet, als er mit Helmut Merker und Peter Buchka über die Bundesliga-Reform diskutierte? Lief Roy Schneider nur deshalb jeden Morgen mit Strandkleidung aus seinem Hotel, um Werbung für JAWS IN FRANCE zu machen? Und stimmt es, daß Michael Althen nach Cannes gekommen war, um sich Zulawskis MES NUITS SONT PLUS BELLES QUE VOS JOURS anzusehen, aber dann im SPINNENNETZ einschlief?
Drängende Fragen und keine Antworten. Erwiesen ist dagegen, daß Cannes ein schönes Jahr mit vielen schwachen und einigen herausragenden Filmen war. Es stimmt auch, daß sich die Festivalleitung ein Ei ins Netz setzte, indem sie den besten

Mastroianni in Ettore Scolas SPLENDOR: Ist das Kino nicht wunderbar?

Film des Festivals einen Tag vor Beginn des Festivals laufen ließ: wer soll sich schon mit LAWRENCE OF ARABIA messen, den wir in seiner integralen Fassung auch in unseren deutschen 70 mm-Kinos sehen möchten. Nach Leans Lehrstunde im Sehen und Martin Scorseses schöner Etüde in wilder Kunst, *„Life Lessons"*, mußte man lange warten, bis annähernd so gute Filme kamen.
Man vertrieb sich die Zeit an der Croisette, und schaute immer wieder ungläubig auf die leeren Flecken, dorthin, wo einst Denkmäler der Stadt und des Festivals gestanden hatten und nun höchstens Bagger zu sehen waren: das alte Palais des Festivals war dem Erdboden gleichgemacht worden, und das ehrwürdige Hotel Gonnet hatte schon vorher dran glauben müssen. Dementsprechend waren die Bauarbeiten auch schon bis in den ehemaligen Keller vorgedrungen. Cannes riß ab, um aufzurüsten: für eine neue Zeit, für ein anderes Lebenstempo. Das ist der Unterschied zwischen Film und Leben: Wo bei LAWRENCE OF ARABIA in mühsamer Kleinarbeit eine wunderbare restaurierte Fassung entstand, reißt man

MONSIEUR HIRE: ***Der Geruch des Lebens***

im Leben das Alte ein, um Neues zu schaffen. Das ist billiger und bietet den Reichen, die es immer mehr nach Cannes zieht, noch mehr Platz, um ihren Reichtum auszubreiten.

Aber im Film bemühte man sich nicht nur bei LAWRENCE OF ARABIA um den Wiederaufbau und die Wiederbesinnung. Das gesamte Festival war voll von Renaissance und Nostalgie, Wiederentdeckung und Wiederaufarbeitung: Die Italiener brachten gleich zwei Filme über das Kino mit, der eine schöner als der andere; Jane Fonda und der wunderbare Gregory Peck spielten in OLD GRINGO, einem Film, der von der Zeit erzählt, als Männer noch mit Kugeln und Prosa gegen ihre Feinde in den Kampf zogen – und nicht mit dem Taschenrechner oder Telefonhörer; Wayne Wang forschte nach seinen chinesisch-amerikanischen Urahnen; und mit STREET OF NO RETURN sollte der Altmeister Samuel Fuller sein Comeback feiern. Es wurde sein Testament.

Fuller hat die Bindung zum Kino verloren. Er weiß, daß sich seit seinen großen Tagen etwas geändert hat, aber er weiß nicht was. STREET OF NO RETURN ist der hilflose Versuch, Fullers Kinoverständnis mit den gängigen Trends von heute zu verbinden. Das Ergebnis ist ein Film, den man Fuller nicht gewünscht hätte: Der veraltete Stil des Kämpfers aus den 50ern gepaart mit dem Kitsch der 80er. 1982 hat Fuller noch einen Film mit stimmigen, weil unauffälligen Mitteln gemacht: WHITE DOG. Fuller hielt sich so weit zurück, daß seine Regie nicht von der Geschichte ablenkte. Es war eine Geschichte über Rassismus, aber es war in erster Linie ein spannender Film. Der Film war so sehr auf der Höhe seiner Zeit, daß niemand ihn zeigen wollte, ganz besonders die Amerikaner nicht.

Seitdem genießt Fuller endgültig den Ruf des Märtyrers. Seine folgenden Filme hat er in Europa gedreht. Doch die bedingungslose Bewunderung bekommt Fuller und seinen Filmen nicht. Erst die Reibung mit den Studios, mit dem System, machte Fuller schnell und seine Filme suggestiv. Weil er nicht viel hatte, mußte er viel erfinden, blitzschnell sein, um zumindest mit seinem Tempo zu beeindrucken. Weil er nicht alles

MYSTERY TRAIN: ***Drei Geschichten einer Nacht***

sagen durfte, mußte er viel versteckt einbringen. Das war es, was Fullers Filme so direkt machte, so prall, daß sie zu explodieren drohten. Seine besten Filme hat Fuller direkt in Hollywood gedreht.

Seine europäischen Filme sind fürchterlich. Wahrscheinlich, weil Fuller keine Reibungspunkte hat(te). Man darf sein Kino nicht widerstandslos akzeptieren, denn es braucht die Auseinandersetzung, den Widerspruch. So wie ich glaube, daß man Fuller nicht einfach nur erzählen lassen darf, sondern ihm ins Wort fahren muß, damit die Gespräche sich nicht nur gut anhören, sondern auch etwas hergeben. STREET OF NO RETURN hat den Stoff zu einem großen Melodram. Aber Fuller glaubt fälschlicherweise, alles deutlich machen zu müssen. Die Kamera zoomt wie verrückt auf die Gesichter der Personen, und die Darsteller mimen, als seien sie von einem Freiluttheater engagiert und dazu angehalten worden, besonders dick aufzutragen. (Dabei fällt mir ein, wie schlecht Jack Palance in BATMAN wegkommt). Das hat nichts mit großen Gefühlen, sondern mit einer schmerzenden Unempfindlichkeit zu tun. Von den Video-Clips und den Gesangsnummern ganz zu schweigen. STREET ON THE RETURN wirft einem Brocken vor, und viele Kritiker nehmen sie gierig auf, um über etwas zu reden, wovon Fuller nicht einmal träumt. Fuller hat es nicht nötig und auch nicht verdient, daß man sich krampfhaft bemüht, seine Filme zu mögen. Die Texte mögen interessant zu lesen sein. Aber Samuel Fuller helfen sie nicht.

Fullers Film war nicht die einzige Enttäuschung in Cannes. Weitere beschämende Tiefpunkte waren: Schenkels ZWEI FRAUEN, der im Markt lief, Coppolas Episode aus NEW YORK STORIES, *„Life Without Zoe"*, Joyce Chopras erster Film nach SMOOTH TALK, ein Werk mit dem Titel THE LEMON SISTERS (mit Diane Keaton und Carol Kane), das man getrost als weibliche ISHTAR-Variante bezeichnen kann; CHIMERE, mit Béatrice Dalle; WIRED, die Verfilmung von John Belushis Leben nach Bob Woodwards haarsträubendem Buch, mit einem bemühten Darsteller (von wegen *federleichte Tonne!*), bemühtem Witz und einer bemühten Konstruktion, die Belushis Leben wie einen großen langen Sketch aussehen lassen soll. Der Film wurde von Hollywood blockiert und jetzt, da er fertig ist, kann man das zwar nicht billigen, aber doch verstehen: Der Film bringt kein Licht ins Dunkel und unterhaltsam ist er auch nicht. Überschätzt ist auch MYSTERY TRAIN, der neue Jarmusch, der die Geschichte einer Nacht in Memphis aus drei verschiedenen Perspektiven erzählt (aus der Sicht zweier Japaner auf der Suche nach Elvis, aus der zweier Frauen und aus der dreier Trinker). Der Film hat Witz und Jarmuschs inzwischen zum Signum

Auch Yuppies können weinen. Steven Soderbergh (r.) mit seinen Stars aus **sex, lies and videotape**

gewordene Nonchalance. Aber Jarmusch macht es sich und seinen Fans (den Kritikern) sehr leicht, zu leicht. Das Bild, das man sich von den Personen macht, ändert sich nicht mehr, und die Charaktere in STRANGER THAN PARADISE und DOWN BY LAW waren einfach interessanter.

Mit fortlaufender Dauer des Festivals merkte man, daß entgegen der Regel die besseren Filme schon in der ersten Woche gelaufen waren, wo sie unter dem übermächtigen Schatten von LAWRENCE litten, sich aber dann rückbetrachtend gegen die meisten Filme, die später kamen, durchsetzten: A CRY IN THE DARK, Bertrand Bliers neue Versuchsanordnung in Sachen Liebe, TROP BELLE POUR TOI; Scolas SPLENDOR und Soderberghs *sex, lies, and videotape.* Klar wurde auch, wie wenig die Messe zu bieten hatte: Die interessantesten europäischen Filme liefen tatsächlich im Wettbewerb (darunter Emir Kusturicas pechschwarzer Zigeuner-Film DOM ZA VESANJE) und die meisten amerikanischen Filme waren schon in Los Angeles beim *American Film Market* gelaufen. In Cannes liefen fast nur noch die Filme, die dort keinen Abnehmer gefunden hatten. Nur wenige Filme wurden gezeigt, die *just fun* waren, wie SKIN DEEP, MAJOR LEAGUE oder RENEGADES. Und es gab nur wenige Filme für einen zweiten Blick, zum Beispiel Bill Forsyths traurige Gaunerkomödie BREAKING IN. Glücksfälle wie der, daß man vor einem Messekino steht und dort auf einem der vielen Pläne ein klein hingekritzeltes FIELD OF DREAMS sieht und im Kino dann quasi in einer Privatvorführung sitzt, werden auch immer seltener. Wenn auch dafür immer kostbarer.

Zum Ende hin gab das Festival dann noch einmal Gas. Endlich konnte ich Doillons UNE FILLE DE QUINZE ANS sehen, und der Film enttäuschte meine Erwartungen nicht. (Hoffentlich hat er in der Kinoauswertung hierzulande mehr Glück als Doillons vorletzter Film, L'AMOUREUSE, auf den wir immer noch warten.) Und am vorletzten Tag lief dann der beste neue Film des Festivals: Patrice Lecontes MONSIEUR HIRE nach einer Vorlage von Simenon. Ein ausdrucksarmer, seine Nachbarin (aus Liebe) ausspionierender Mitwisser eines Mordes war der Held, der bleich und halbtot aussehende Michel Blanc sein Darsteller: Er war die lebendigste Figur aller Filme, und das ist kein Vorwurf an die anderen Filme, sondern das größte Lob an diesen eiskalt inszenierten und gespielten Film, der so viel Wärme freisetzt. Ein Meisterwerk.

Natürlich war das nicht alles. Und wieder sind mir ein paar Filme durch die Lappen gegangen: Lino Brockas brisanter Polit-Thriller FIGHT FOR US, den die Festivalleitung ganz an das Ende der Veranstaltung legte, wo er naturgemäß nur noch wenig Publikum fand, war einer dieser Fälle (ich stand schon mit der gesonderten Eintrittskarte vor dem Kino und entschied mich dann doch für den Strand). Und MES NUITS SONT PLUS BELLES QUE VOS JOURS, auf den wir uns so gefreut hatten, habe ich 14 Tage lang vor mir hergeschoben, um in der richtigen Verfassung zu sein – und dann habe ich die letze Vorstellung verschlafen. Aber so gibt es wieder zwei Filme, auf die ich gerne warte.

Milan Pavlović

Franklin J. Schaffner

PATTERN OF INTERRUPTIONS

In memoriam Franklin J. Schaffner

. . . denn die Phantasie ist anerkannt als der Mutterleib aller Dinge, während man von der Vergangenheit höchstens sagen kann, sie sei ihr Grab.
(J. Swift)

Er hatte, was das epische Erzählen im Kino, was die Großproduktionen angeht, das Genie von Anthony Mann. Jenen alles erfassenden Blick, der nichts gemein hat mit Voyeurismus. Den Sinn dafür, nicht zur bloßen Sensation herunterkommen zu lassen, was die Dimension eines historischen Spectaculums erlangt hat. Der Geschichte jenes falsche Pathos zu nehmen, das sie ihrer wahren Größe beraubt hätte.

Langsamkeit und Bedächtigkeit gehen bei ihm bis zur Pedanterie, und die Pedanterie wird ihm eine selbstverständliche Tugend.

Er liebt das Fresko, aber dem Sog der großen Leinwand ist er nie verfallen, hat nie aus Angst vor der Leere im Zentrum seine Bilder mit Action angefüllt. 70mm oder TV, das war ihm, im ursprünglichen Sinn des Wortes, gleich-gültig.

Um Stille herum sind seine Filme errichtet, um jene schweigenden Augenblicke, die man hören kann.

Keine Spur von Melodram, kein emotioneller Mehrwert durch extreme Kadrierung. So schnell und ohne Bedauern wie er vermag keiner, den freien Blick aufs Meer aufzugeben für einen Gegenschuß aufs Land. Seine Einstellungen haben Bildtiefe genug, damit ihre Figuren sich darin verlieren können. Symbolismus, sagt er, ist oft intellektuelle Masturbation: anstatt seine Geschichte zu erzählen, spielt der Regisseur sich in den Vordergrund.

Patterns: Er mißtraut den großen Gesten, weil sie nur auf große Entfernung berechnet sein können oder auf extreme Nähe. Er bevorzugt die Halbtotale oder die amerikanische Einstellung, noch aus seinen Jahren beim Fernsehen oder aus der Zeit, da er bei Wahlkampf-Shows dabei war, deren Atmo er so genial in BEST MAN zu schaffen versteht.

Ein Regisseur der *terrains vagues*, der *fantastic voyages*: als Ziel nicht die weiten fremden Erdteile, sondern der dunkelste Kontinent, die Horizonte des Innenlebens, an denen die Sicherheiten sich zersetzen und die Gesetze, des Seins und des Handelns, ihre Umrisse verlieren. Psycho-Trips, und je riesiger die Leinwand desto besser.

Gullivers Reisen als Begegnungen der dritten Art: in denen man immer nur auf sich selbst treffen kann, um sich gleich wieder zu verlieren. Der Planet der Affen, geschaffen von Rod Serling und Blake Edwards, das ist eine Region der Twilight Zone in der Vision von Clouseau. Das radikalste road movie Hollywoods, eine Irrfahrt, an deren Ende Odysseus merkt, er war die ganze Zeit daheim.

Salute to a Rebel . . . *„Meine Filme zeigen Individuen, die nicht an ihrem Platz sind in ihrer Zeit. Fremde in ihrer Welt. Egal ob Patton, der 600.000 Menschen führt, oder Joanne Woodward, die durch die Straße einer Kleinstadt in Kansas geht in* THE STRIPPER. *Sie sind alle Einzelgänger . . .“*

„Ich war sicher nicht für alles im WAR LORD *verantwortlich, aber ich war es, der das reinbrachte, was Sie das magisch-druidische Moment nennen. Leslie Stevens' Stück war viel später angesiedelt,*

im dreizehnten Jahrhundert, glaube ich. Ich versetzte es ins elfte Jahrhundert zurück. Die Invasion durch die katholische Kirche kam später, und zur damaligen Zeit folgten die Einwohner mehr oder weniger der alten neolithischen animistischen Religion. Mich interessierte die Wirkung dieses primitiven Moments auf den Eindringling. In jenen Tagen dachte man dabei natürlich an das Schicksal des kleinen Lieutenants in Indochina, eines Franzosen, der mit seinem Trupp oben in Nordvietnam festgenagelt war und einen verlorenen Außenposten hielt. Ich fand es interessant, da eine Parallele zu ziehen." (John Collier)

Im Jenseits der Mythen, der der Geschichte und jener magisch traumhaften des Kinos, des Filmemachens und Sich-in-Filme-Verlierens: Sein Kino funktioniert wie ein Spiegel, nicht wie einer, der ein Bild wiedergibt, wenn man einen Blick hineinwirft, sondern wie zwei parallel aufgestellte, in denen der Blick sich fängt und nicht mehr auszulösen ist.

Einer seiner reinsten Filme, THE BOYS FROM BRAZIL, handelt von künstlichen Menschen, deren wasserblaue Augen nichts mehr zu halten scheinen. Abziehbilder, Menschen ohne Vergangenheit oder Zukunft.

Sie wollen keine Giganten sein: seine Helden sind *double men*, agieren im Duett mit sich selbst, im Duell. Was, von Anfang an, auf eine eigene Art der Lächerlichkeit hinausläuft. Patton und Papillon und Pavarotti, Hemingway und Mengele: es gibt keinen Unterschied von Über- und Unmenschlichkeit, von Gott sein oder Tier. Seine Helden sind Inseln, im Strom der Geschichte.

Interruptions: *„Von Zeit zu Zeit spielen die Prinzen und Könige. Sie sind nicht immer auf ihren Thronen. Sie langweilen sich. Die Größe muß abgelegt werden, damit man sie spüren kann. Die Kontinuität als ganzes ekelt an. Die Kälte ist angenehm, damit man sich wärmen kann. Die Natur geht im Fortschreiten vor. Itus et reditus, sie verschwindet und kehrt zurück, geht mal weiter, dann wieder doppelt so weit zurück, dann weiter denn je zuvor, etc. AAa. Die Strömung des Meeres geht so aAaaAaa, die Sonne scheint so ihre Bahn zu nehmen."* (B. Pascal)

Die Millionen von Gehetzten: Man darf nicht für Satire halten, wenn er die Grenzen zeigt, an die der Mensch gelangen kann, und wie er, sie überschreitend, mutiert. Den Mut seiner Helden kennzeichnet Banalität eher als Fatalität, seine Filme preisen die Beschränktheit der Vernunft. THE BOYS FROM BRAZIL, das ist ein kleiner Citizen Kane und ein kleiner Ferchaux der Siebziger. Ein fanatisch-großer Traum in einem lächerlichen Körper, dem des Doktor Mengele.

„George Scott hat erklärt, daß er Patton verehrt, ich denke, das ist normal für einen Akteur, so muß es sein. Ich denke nicht, er verehrt ihn unter politischem Aspekt. Was er an der Rolle liebte, war Patton das Individuum, seine Wunderlichkeit, seine Verrücktheit, seine Grobheit, sein ritterlicher Geist, sein aus der Zeit gekommener Moralkodex, nicht fünfundzwanzig, sondern zweihundertfünfundzwanzig Jahre alt. Ich denke, Scott ist völlig in seine Rolle aufgegangen, und das ist eine Liebesgeschichte mit seiner Figur geworden, das ist normal."

Das Manische und Maßlose neben dem Diskreten und Unscheinbaren. Nichts paßt aneinander, darin besteht die Keuschheit seiner Helden, besonders in jenen unglaublichen Momenten der Liebe, die wider alle erzählerischen Normen angelegt sind.

Im Schlaf träumte Thomas Hudson, daß sein Sohn Tom nicht tot sei, und auch die anderen Jungen waren am Leben, und der Krieg war vorüber. Er träumte, daß Toms Mutter mit ihm schliefe, und sie lag auf ihm, wie sie es manchmal machte. Er fühlte es genau. Er fühlte den Druck ihrer Beine gegen die seinen, ihren Körper und ihre Brüste auf seiner Brust, und ihr Mund spielte mit dem seinen. Ihr Haar hing herab und lag schwer und seidig auf seinen Augen und seinen Wangen, und er zog den Mund unter ihren suchenden Lippen hervor, nahm ihr Haar in den Mund und hielt es fest. Dann feuchtete er im Schlaf den Lauf der 357er Magnum mit der Hand an, und sie schlüpfte leicht und richtig hinein, wo sie hingehörte. Dann lag er unter ihr, ihr seidiges Haar im Gesicht wie einen Vorhang, und dann fing er an, sich langsam zu bewegen.

Henry breitete die leichte Decke über ihn, und Thomas Hudson sagte im Schlaf: „Ich danke dir, daß du so schön bist und mich so festhälst und feucht bist, und dafür, daß du so schnell zurückgefunden hast und nicht mehr so mager bist."

„Armer Hund", sagte Henry und deckte ihn sorgfältig zu. Dann ging er weiter, zwei Korbflaschen auf den Schultern.

„Ich denk, du magst mich, wenn ich mager bin", sagte die Frau im Traum zu ihm. „Du hast immer gesagt, dann wäre ich wie eine junge Ziege, und es gebe nichts, was sich so gut anfühle wie eine junge Ziege."

„Du", sagte er. „Wer macht's hier eigentlich mit wem?"

„Wir machen's beide", sagte sie. „Oder willst du's anders haben?"

„Du machst es mit mir. Ich bin müde."

„Du bist bloß zu faul. Laß mich die Pistole wegnehmen und neben dich legen. Die Pistole ist allem im Wege."

„Leg sie neben das Bett", sagte er. „Und mach alles, wie es sich gehört."

Und dann war alles so, wie es sein mußte, und er sagte: „Soll ich du sein, oder bist du lieber ich?"

„Das erste Mal hast du das Sagen."

„Ich kann nicht du sein. Ich kann's höchstens versuchen."

„Ja, versuch's mal. Versuch nicht, dich aufzusparen. Du mußt alles drangeben, und nehmen mußt du auch alles."

„Ich versuch's."

„Merkst du's?"

„Ja", sagte er. „Es ist herrlich."

„Weißt du jetzt, was wir haben?"

„Ja", sagte er, „ich weiß es. Und es ist ganz leicht aufzugeben."

„Willst du alles aufgeben? Freust du dich nicht, daß ich die Jungen wiedergebracht habe und gekommen bin und nachts so verrückt bin?"

„Ich bin über alles froh, und du sollst mir mit deinem Haar übers Gesicht streichen, und gib mir deinen Mund, bitte, und halte mich fest, bis es mich umbringt."

„Das mach ich doch. Tust du es mir auch?"

Als er aufwachte, tastete er über die Decke, und einen Augenblick lang wußte er nicht, daß es ein Traum gewesen war. Dann legte er sich auf die Seite, spürte die Pistolentasche zwischen den Beinen, die wirklich da war, und spürte die Leere in seinem Innern, die sich jetzt verdoppelt hatte, denn durch den Traum war eine zweite Leere hinzugekommen. Es war noch Tag, und sie pullten mit dem Dingi Wasser zum Schiff hin, und die weiße Brandung donnerte gegen das Riff. Er drehte sich auf Seite, zog die Decke fest um sich und schlief, den Kopf in den Armen. Er schlief fest, als sie ihn weckten, und diesmal hatte er nicht geträumt. (Islands in the Stream)

„Sicherlich überlebt der Held die Auslöschung seiner Rasse, die Unmöglichkeit seines Mythos, die Ungläubigkeit seiner Schöpfer. Islands in the Stream *verleugnet, kaschiert nicht die Zerbrechlichkeit des Helden, rückt ihn jedoch wieder ins Zentrum, identifiziert uns mit dem, was er repräsentiert, gibt uns die flüchtige Illusion, uns in ihm reflektiert zu sehen. Es ist leicht, die kulturellen Wurzeln hierfür zu klären, schwieriger wäre es, die Empfindung der Liebe zu beschreiben und der brüderlichen Verbundenheit, die wir ihm gegenüber verspüren. Wir kennen alle seine Erfahrungen, aber haben wir sie je in diesen Dimensionen erlebt? Wer würde sich im übrigen das nicht wünschen? Und wer ist am ehesten bereit, das zuzugeben, ohne vor den anderen (Zensoren) oder vor sich selbst rot zu werden? Schaffner, Hemingway und Scott rükken gemeinsam vor, mit Entschiedenheit, gegen den Strom, und sie kümmern sich einen Dreck drum, ob sie recht haben oder nicht. Denen, die sie nicht verstehen oder sie zurückweisen, können sie den Satz erwidern, mit dem sein Freund Willie sich in Film wie Roman an den sterbenden Helden wendet: „You never understand anybody that loves you."* (L. Codelli)

Fritz Göttler

KID AUTO RACES AT VENICE

CHAPLIN/Lektüre

David Robinson

CHAPLIN

London 1985; deutsche Übersetzung Zürich 1989

Robinson ist kein Essayist, kein Theoretiker, kein Spekulant. Er ist ein harter Arbeiter. Sein Buch: ein Sturzbach von Namen, Fakten, Daten, Zitaten, Material; Auswertung der Chaplin-Literatur neben eigenen Recherchen, von denen die Danksagungen – ganz oben Lady Chaplin, die Sir Charles' Arbeitspapiere zugänglich machte – einen Vorgeschmack geben. Entdeckungen, Korrekturen, Ergänzungen, Unbekanntes, Dokumente. Chaplins Stammbaum, bis ins 18. Jahrhundert; ausführlich die englische *music hall*; geduldiger Blick auf die Keystone-Filme; das Schicksal von Sternbergs A WOMAN OF THE SEA; Genaueres zu den diversen Fassungen von Chaplin-Filmen; Produktionsunterlagen und Drehberichte; oder die politischen und finanziellen Risiken von THE GREAT DICTATOR; die umfangreichste aller Chaplin-Filmographien; Chaplins Mitarbeit beim *Circle Theatre* in Los Angeles und seine FBI-Akte. Meine Aufzählung ist die reine Willkür, das Buch ist eine Wundertüte.

*

Biographie ist praktizierte Prädestinationslehre. Geht es überhaupt anders? Im Rückblick fügt sich leicht jede Fundsache der (im Nachhinein verfügten) vorbestimmten Vollendung. Unter Chaplins Vorfahren waren Schuster, und Robinson findet das *„schon eigenartig"*. Gibt es irgendeinen Beruf, der keine Assoziationen zu Chaplins Filmen erlaubt? Robinson hat mit erkennbarer Leidenschaft gesucht und gesammelt; mehr als sich der Leser für die 863 Seiten vorstellen kann. Aber was Robinson einmal hat, läßt er nicht mehr los, türmt er auf, zwingt er zusammen. Teleologie und Faktenfetischismus im Clinch. Da wird ein loser Faden schnell wieder zum Knäuel.

Mai 1931, Seite 305/506: *„Von Nizza zogen sie weiter nach Juan-les-Pins, ein Ort, der damals gerade sehr* en vogue war. *Dort hatte Kono seine Fleischvergiftung. Chaplin war in großer Sorge, da er überzeugt war, daß sein unersetzlicher Begleiter sterben würde. Henri d'Abbadie d'Arrast, der frühere Assistent bei* A WOMAN OF PARIS, *organisierte Autofahrten nach Paris und zu seinem eigenen Familiensitz. Auf einer der Fahrten hatten sie einen Unfall, aber Chaplin blieb unverletzt. D'Arrast überredete Chaplin, nach Biarritz zu ziehen, wo er von Winston Churchill zum Mittagessen eingeladen wurde. In Biarritz lernte er durch die Vermittlung von Lady Furness, der früheren Thelma Morgan Converse, auch Edward, den Prinzen von Wales, kennen. Lady Furness (die in seinen frühen Tagen mit Lita Grey als Aufpasserin fungiert hatte) hatte offenbar eine wichtige Funktion für die gesellschaftlichen Arrangements des Prinzen: Sie machte ihn mit Mrs. Wallis Simpson bekannt. Von Biarritz war es nicht weit nach Spanien, wo Chaplin einem Stierkampf beiwohnte. Er soll zusammengezuckt sein, als der Stier ein Pferd angriff. Als man ihn später fragte, ob ihm der Kampf gefallen habe, antwortete er ausweichend: „Dazu möchte ich mich lieber nicht äußern."*

Womit die Faktenflut eindämmen? Der Autor, der eben nicht nur Kompilator und Arrangeur bleiben will, greift zu generalisierenden Einleitungen und Übergängen. Sätze auf dem Abhub in den Nonsense. Seite 381: *„Die Arbeit an einem Film ließ Chaplin gewöhnlich keine Zeit für sein Privatleben . . ."* Seite 558: *„Ganz abgesehen von den sonstigen Qualitäten des Films, ist und bleibt . . . ein einzigartiges Phänomen, ein herausragendes Ereignis in der Geschichte der Menschheit."* Seite 585: *„Dramatische Kontraste gab es in Chaplins ganzem Leben."*

Charles als Monsieur Verdoux

In seiner Faktengefräßigkeit – das Buch liest sich wie eine Vorarbeit zu einem *„Chaplin Day by Day"* – will Robinson auf nichts verzichten, auch wenn es der Prüfung mal nicht standhält. So bei der detailreich ausgebreiteten Scheidung Chaplins von Lita Grey. Die hatte mächtigen Wirbel gemacht und Chaplin Drohungen eingebracht. Seite 438: *„Die Meldungen über diese Boykotts lösten eine starke Gegenreaktion aus, die Chaplin sehr ermutigte: Französische Intellektuelle verfaßten ein Protestschreiben, das unter anderen von Louis Aragon, René Clair, Germaine Dulac und Man Ray . . . unterzeichnet wurde."* Hier kann es sich nur um das wüste Pamphlet handeln, das die Surrealisten unter dem Titel *„Hands off Love"* veröffentlichten, und es muß bezweifelt werden, ob Chaplin sich davon getröstet fühlen konnte. Textprobe: *„Um bei den ausgesprochen episodischen* Skrupeln *der* tugendhaften *und* unerfahrenen *Madame Chaplin zu bleiben: Es ist lustig, die Gewohnheit der Fellatio (beispielsweise) als* anormal *zu betrachten, als* widernatürlich, pervers, entartet *und* unanständig. *(„Alle verheirateten Leute tun das", sagt Chaplin vortrefflich.) Wenn eine freie Diskussion der Sitten vernünftig geführt werden könnte, dann wäre es normal, natürlich, gesund und anständig, die Klage einer Ehefrau zurückzuweisen, die überzeugt ist, sich* unmenschlicherweise *solch allgemeinen, durchaus reinen und zu vertretenden Praktiken verweigert zu haben. Warum verbietet es eine derartige Dummheit andererseits nicht, sich auf die Liebe zu berufen, wie das heute diese Person zu tun wagt, die mit sechzehn Jahren und zwei Monaten sich* bewußt *mit einem reichen, von der öffentlichen Meinung überwachten Mann verheiratet und zwei* Babys *hat, die zweifellos durchs Ohr zur Welt gekommen sind, da doch der* Beklagte mit ihr niemals eheliche Beziehungen hatte wie sie unter Verheirateten üblich sind, *Babys, die sie herumschwenkt als dreckige Beweisstücke ihrer eigenen intimen Ansprüche?"*

Der Text hat 32 Unterschriften. Die von Ger-

maine Dulac ist nicht dabei und schon gar nicht die des Langweilers Clair.
Dazu hätte sich angeboten, an die Unzuverlässigkeit der europäischen Sympathisanten zu erinnern. Aus einem Gespräch Buñuel/Dali, 1929:
„Chaplin oder Keaton, die Frage mußte kommen. Chaplin macht nur noch die Intellektuellen lachen. Die Kinder langweilen sich bei ihm. Die Bauern verstehen ihn nicht. Er ist bei allen Snobs und bei allen Gesellschaften, die Vorträge veranstalten, angekommen: Die Marquisen sagen C'est delicieux *oder weinen, wenn sie die Zirkusarena leer sehen. Es gibt noch gelegentlich einen verfaulten Alten, der sich reinhält und vom* „unwürdigen *Herzen Chaplins" spricht. Er habe die Seite der Kinder verlassen und richte sich jetzt an die Künstler und Intellektuellen. Aber in Erinnerung an die Zeiten, in denen er mehr zu sein versuchte, als nur ein Clown: Halten wir ihm ein mitleidiges* merde *bereit! Und sehen wir ihn uns nie wieder an!"*
Offensichtlich hat Robinson einen Bogen um französische Quellen gemacht. Dabei entgehen ihm leider die Erinnerungen von Robert Florey. Der behauptet immerhin, daß ihm Chaplin die Regie zu MONSIEUR VERDOUX angetragen hat, daß er dann einen Vertrag als associated director bekam, in dem die Pflichten eines *co-directors* festgeschrieben waren. Der fertige Film nennt dann zwei *associated directors*: Chaplins Halbbruder Wheeler Dryden vor Robert Florey. In der Filmographie werden beide als Regie-Assistenten geführt. Wer da geschlampt hat, weiß ich nicht. Zu spekulieren bleibt, daß für Robinson, der nicht verschweigt, welche Strapazen es waren, für Chaplin zu arbeiten, die Erinnerungen Floreys mit ihren durchaus häßlichen Details einfach zu weit gingen.
Robinson provoziert solche Einwände, da es ihm wie keinem zuvor um Genauigkeit und die Aufklärung zweifelhafter Überlieferungen geht.

*

Mit Hingabe und großer Sorge widmet sich das Buch dem Heer der Frauen um Chaplin. Sie haben sich noch einmal zu bewähren, und Robinson verteilt fein abgestufte Noten. Satansweiber, die scharf auf Charlies Zaster sind, seine Konten abräumen und ihn an der Arbeit hindern, nette Dummerchen, Emanzipierte, viktorianische

A WOMAN

Charlie in* SUNNYSIDE, *aus dem Jahr 1919

Heroinen. *„Ihr großer Drang nach Unabhängigkeit war zweifellos einer der Hauptgründe für die Trennung . . ."* (S. 586) *„Es läßt sich unmöglich sagen, was er für sie empfand, nachdem die erste Verliebtheit abgeklungen war, aber es scheint außer Frage zu stehen, daß sie eine heitere, liebevolle und anspruchslose Urlaubsgefährtin war."* (S. 504). Sublimierung in Berlin: *„So erfreulich diese Begegnungen in Fleisch und Blut auch sein mochten, weit nachhaltiger war Chaplin beeindruckt, als sein Blick auf Nofretete im Pergamon Museum fiel. Umgehend bestellte er eine Nachbildung der Büste . . ."* (S. 498).
Die Erhöhung und Vollendung aller Frauengeschichten durch Oona O'Neill will ich hier nicht herbeizitieren, aber meine größte Enttäuschung nicht verbergen: *„Obwohl man auf keinen Fall sagen konnte, daß sie miteinander ‚gingen', schätzten Chaplin und die Garbo sich gegenseitig sehr."* (S. 587) Wie schade. Was hätte das werden können, Charlie als Armand. Chaplin in seiner Autobiographie:
„Der Abend wurde immer vergnügter, Madame Maeterlinck und ich spielten die Todesszene aus ‚Camille'. Madame Maeterlinck gab Camille, ich den Armand. Während sie in meinen Armen starb, begann sie zu husten, zuerst ganz leicht, dann immer stärker, und das Husten wurde so ansteckend, daß ich es von ihr übernahm. Es entstand ein Hustenwettkampf zwischen uns. Schließlich war ich der Sterbende und lag in den Armen Camilles."

*

Warum, lieber Verleger, ist die Reproduktion der Fotos von so unsäglicher Qualität? Und warum bedanken Sie sich bei den Übersetzern für *„die sorgfältige Aktualisierung"*, wo doch die Chaplin-Bibliographie nicht einmal die englischen und deutschen Ausgaben von MONSIEUR VERDOUX (Drehbuch) und LIMELIGHT (Roman) enthält? Warum diese Mißklänge zwischen Textteil und Anhang? Ein guter Teil der Namen und Titel im Text ist im Register nicht wiederzufinden: Carole Landis (deren Vorname das e abhanden gekommen ist), Clark Gable, Diego Rivera, Myron Selznick, Fred Astaire, Maude Adams, Helen Wills usw. *Preview*, vorn mit *Probevorführung* übersetzt, wird hinten zur *Vorschau*. Ein Originalnegativ vervielfältigt sich zu Original und Negativ. Oder: *„Dann war da die in Wien geborene Schauspielerin Hedy Lamarr, die als Hedy Kiesler gerade als Co-Star in zwei Filmen neben Clark Gable gespielt hatte."* (S. 587). Von Robinson dürfte dieser scheußliche und falsche Satz nicht sein. Die Druckfehler habe ich selbstverständlich nicht gesammelt. Das bezahlt mir niemand.

*

Ich mag dieses Buch. Es ist zum Verzehr. Es zu lesen – ich empfehle Vagabundieren, bloß nicht

All that fits the News

von vorn nach hinten – zwingt einem andere Bücher in die Hand und macht neugierig auf die Filme, die wir so gut zu kennen glauben. Wir brauchen solche Bücher. Nicht nur zum Abschreiben, lieber Herr Karasek. Für Robinson ist alles, was er gefunden hat, wichtig. Überfluß, aber nicht überflüssig. Ich weiß nicht, was morgen wichtig wird, und die Arbeit geht weiter. Das Buch war gerade erschienen – 1985 –, als in einem Londoner Journal ein Brief von Justin Kaplan erschien, in dem um Informationen zu Chaplin gebeten wird. Die nächste Biographie? Oder der schöne Aufsatz von Bo Berglund in der Frühjahrsausgabe/98 von *„Sight and Sound"*, der für die nie eindeutig beantwortete Frage, wann und in welchem Film Chaplin zum ersten Mal als Charly erscheint, eine einleuchtende Antwort findet. KID AUTO RACES AT VENICE? MABEL'S STRANGE PREDICAMENT? Berglund hat die Erinnerungen der Beteiligten noch einmal gelesen, in der *„Los Angeles Times"* geblättert, Wetterberichte studiert, die bekannten *release dates* benutzt und die Versanddaten der Negative der Keystone-Company gefunden. Das Puzzle ging auf.

*

Eine von Charlies Regeln, beschrieben von seinem Regisseur: *„Grundsätzlich würde ich sagen: man nehme einen anregenden Gegenstand, betrachte und befühle ihn aufmerksam von allen Seiten, und, falls man nichts daraus machen kann, werfe man ihn fort und ergreife einen anderen."*

*

Haben Sie gelesen, was Walter Benjamin 1934 (!) über Hitler und Chaplin geschrieben hat? Gesammelte Schriften, Band 6. Man muß das zusammen lesen mit Chaplins Mahnung, daß der kleine Tramp Gefahr laufe, zu jedermanns kleinem Sonnenschein zu werden.

Werner Dütsch

DELEUZE, DELIZIÖS, VÖLLIG LOSGELÖST

Statt einer Rezension

Ich hatte einen Traum: Menschenleer war die Welt und grenzenlos meine Einsamkeit. Vielleicht war ich der erste aller Menschen, vielleicht auch nur der letzte. Ich wußte nichts von der Welt – und noch weniger wußte ich über mich. Ich stolperte über Wiesen, verirrte mich in den Wäldern, und plötzlich stand ich vor einem See. Und als ich hineinschaute, da sah ich einen anderen Menschen. Erschreckt wich ich zurück. Da wich auch er zurück. Ich kam näher, und näher kam auch er. Ich sprach zu ihm, aber er antwortete nicht. Ich verlor meine Angst und schaute ihn genauer an. Er war nackt wie ich, er stand gebeugt wie ich, und um ihn herum war eine Wiese, und hinter der Wiese wuchs der Wald. Ich kenne diesen Wald und die Wiese, sagte ich zu mir selbst, und dann guckte ich mich um. Hinter mir lag die Wiese und dahinter der Wald, aber der Mensch war nicht zu sehen. Da ahnte ich, daß ich mit dem Menschen verwandt war.

Ich wollte mehr wissen über das Wesen des Bildes, deshalb streckte ich meine Hand ins Wasser. So erfuhr ich etwas über die Temperatur des Wassers, aber das Bild verschwomm dabei, und über sein Wesen erfuhr ich also nicht viel. Dann sprang ich ins Wasser und tauchte zum Grund. Aber auch am Grund des Sees erfuhr ich nichts über das Wesen des Bildes. Jetzt wußte ich, daß es nur eine Möglichkeit gab, das Bild zu ergründen: Ich mußte mich ans Ufer setzen und das Bild einfach anschauen.

Als ich aufwachte, ahnte ich, daß ich vom Kino geträumt hatte. Und von seinen Kritikern. „(Es ist) *unser Text, der nichts anderes sein möchte als eine Illustration der großen Filme, mit denen jeder von uns, in geringerem oder höherem Maße, eine Erinnerung, ein Gefühl oder eine Vorstellung verbindet."*

*

Neulich habe ich ein Gespräch über Kugeln belauscht.

„Kugeln", sagte ein Mann, *„sind etwas schlechtes: Man kann Menschen damit töten."*

„Kugeln", antwortete eine Frau, *„sind eine Erfindung der Männer. Die Kritik der Kugel führt zur Kritik der Gesellschaft, welche diese Kugeln produziert."*

So redeten sie eine Weile weiter, und am Schluß beschlossen sie, künftig noch heftiger gegen Kugeln und Männer zu kämpfen.

Ich schaute mir die Kugel, über die sie so angeregt geredet hatten, näher an – und entdeckte: Die Kugel war aus Marzipan und mit Schlagsahne gefüllt.

Es ist wohl nicht leicht, ein Ideologiekritiker des Kinos zu sein. Und schon wegen der Frage nach der Beschaffenheit der Kugel sollte man Deleuze lesen.

*

Es gibt ein Wort in der deutschen Sprache, das gibt es überhaupt nicht. Dieses Wort heißt Imagination. Man könnte dieses Wort in deutschen Texten schreiben, man könnte dieses Wort in deutschen Köpfen denken – aber aus irgendeinem Grund wird es nicht heimisch im deutschen Sprachraum. Und wenn ein Franzose *imagination* schreibt, dann wird es meistens mit Phantasie übersetzt. Dabei haben die Phantasie und die Imagination gar nicht soviel miteinander zu tun. Eine Kamera beispielsweise, ein mechanischer Apparat also, ist gewiß nicht mit Phantasie geseg-

net. Aber die Kamera ist zur Imagination nicht nur fähig – sie verwandelt das Reale ins Imaginäre, so wie die Alchimisten des Mittelalters aus Scheiße Gold machen wollten.
Imagination, dieses Wort beschreibt den Prozeß des Filmemachens und des Filmesehens gleichermaßen. Imagination müßte folglich die zentrale Kategorie sein: beim Schreiben über Filme und beim Nachdenken über Filme.

*

Es gebe eine Art zu denken, schreibt Deleuze und beruft sich dabei auf Bergson, es gebe eine Art zu denken, die mit der Sprache nichts gemein habe, die sich sprachlichen Kategorien widersetze und der sprachlichen Logik verweigere. Dieses Denken vollziehe sich in Bildern; es sei dem Traum verwandt, aber nicht mit ihm identisch. Es habe dieses Denken schon immer gegeben – aber erst mit der Erfindung des Kinos habe es seinen materiellen Ausdruck gefunden. Vielleicht müßte das Nachdenken über Filme vor allem in Filmen stattfinden.

*

Was haben die Theoretiker des Kinos bewirkt, was haben sie verändert, wem haben sie weitergeholfen?
Es waren keine theoretischen Schriften, die einen neuen Blick aufs alte Kino gelehrt haben – es waren vor allem Filme.
Ein Film von Godard trägt zur Reflektion übers Kino mehr bei als der gesamte Siegfried Kracauer. Wer sagt denn, daß wir überhaupt eine Theorie des Kinos brauchen?

*

„Es gibt Bewegungsbilder, bewegliche Schnitte der Dauer; . . . es gibt schließlich Zeit-Bilder, das heißt Bilder der Dauer. Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung.“ Das mit den beweglichen Schnitten ist ganz einfach zu verstehen – für all jene jedenfalls, die einst den Mathematik-Leistungskurs besucht haben. Dort rechnet man nämlich auch mit der fünften und der sechsten Dimension, ohne daß man sich diese Dimensionen vorstellen könnte.
Auch Deleuze tut sich manchmal ziemlich schwer mit der Sprache. Und das ist gut so: Gerade seine Stolpersteine setzen das Hirn in Bewegung; gerade die Hürden spornen den Leser an zu waghalsigen Gedankensprüngen.

*

Die Theorie der antiken Tragödie wurde geschrieben, als es die antike Tragödie längst nicht mehr gab.
Jede Poetik handelt von einer Poesie, die längst verklungen ist. Der Beginn der Filmtheorie wäre das Ende des Kinos.

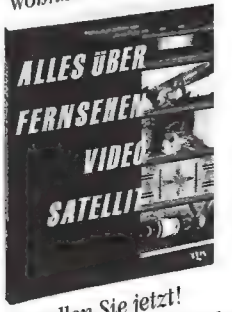
*

Man muß Deleuze beim Wort nehmen. Er hat keine Theorie des Films geschrieben, sondern eine Illustration. Er nimmt Bergson und Pearce als Steinbrüche – laßt uns Deleuze als Steinbruch nehmen! Es hilft natürlich, wenn man *„Das Bewegungs-Bild“* von vorne nach hinten durchliest. Aber es führt auch zu Mißverständnissen. Zum Beispiel zu jenem, man habe es hierbei mit einer Filmtheorie zu tun – nur weil die Kapitel und Absätze ziemlich klar gegliedert sind und logisch aufeinander aufbauen. Dabei sollte doch diesem Verfahren unser ganzes Mißtrauen gelten.
Man kann Deleuze auch von hinten nach vorne lesen. Und man kann einfach hineinschauen, lesen, denken, imaginieren. Seite 202 zum Beispiel: *„Man wird dem amerikanischen Traum nicht vorwerfen können, bloß ein Traum zu sein; gerade das will er ja sein, und daher bezieht er seine Kraft. Die Gesellschaft wandelt sich unablässig, das gilt bei Ford so gut wie bei Vidor, aber die Veränderungen finden in einem Umgreifenden statt, das sie mit einer gesunden Illusion, die die Kontinuität der Nation ausmacht, zudeckt und billigt. (. . .) Aber natürlich kennt die organische Repräsentation bei den Amerikanern keine dialektische Entwicklung, sie ist selber die ganze Geschichte, die genealogische Linie, von der sich jede nationale Zivilisation wie ein eigenständiger Organismus ablöst und jeweils die Gestalt Amerikas vorwegnimmt.“*

Claudius Seidl

Alles über Fernsehen, Video Satellit

gibt einen eindrucksvollen Überblick über die historische und technische Geschichte des Weltmediums Fernsehen. Für jeden zugänglich, beschreibt das Buch allgemein verständlich und mit Hilfe von vielen farbigen Abbildungen, wie alles angefangen hat und warum die Bilder so problemlos in unser Wohnzimmer gelangen.



275 Seiten, mit vielen farbigen Abbildungen, gebunden, DM 68,–

Bestellen Sie jetzt!
vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118/120, 5000 Köln 1
☎ 0221/ 219641

Amerikanisch

Indiana Jones ist wieder da, und er landet dort, wo er schon einmal war, bei den Nazis

Wie der Film das Leben verändert und das Leben die Filme ■ Von Milan Pavlović

„The weather out there today is hot and shitty, with continued hot and shitty in the afternoon. Tomorrow a chance of continued crappy with a pissy weather-front coming down from the north. Basically, it's hotter than a snake's ass in a wagon roundup."

Was man wirklich unter *melting pot* zu verstehen hat, wird im New Yorker Hochsommer deutlich wie sonst nie: Es ist der Ort, wo vor lauter Hitze die Hirnmassen schmilzen und zusammenfließen, der Ort, der für die Erfindung der Klimaanlage verantwortlich ist. Was den meisten Europäern unbegreiflich ist, wie man vor der Sonne davonlaufen kann, erscheint vor Ort nur allzu verständlich: bei 35° Celsius im Schatten (oder an die 100° Fahrenheit) und 95 % Luftfeuchtigkeit bietet selbst der Schatten keinen Schutz mehr, und bei mindestens 10° Celsius zusätzlicher Hitze im Dunst des Nachmittagsverkehrs am Times Square kommen einem gekühlte Plätze wie Himmelsorte vor. New York im Hochsommer weckt Vorstellungen vom Dschungel und läßt den Witz aus GOOD MORNING, VIETNAM, die New Yorker hätten sich in Vietnam klimatisch gar nicht umgewöhnen müssen, wie eine bittere Wahrheit klingen.

Nur wer einmal einen Nachmittag lang im Washington Square Park, im Central Park oder an der 49. Straße/Ecke Broadway mit den windigen und findigen schwarzen Schach- und Backgammon-Zockern verbracht hat, wird wirklich verstehen können, was Stanley Kubrick über seine Zeit als „Berufs-Schachspieler" gesagt hat: Wer nur gewinnen will, ist hier falsch aufgehoben. Nicht etwa, weil das Ärger geben könnte, sondern weil man sonst Gefahr läuft, irgendwann der Sonne ausgesetzt zu sein – und die ist schonungsloser als jeder Gegner, jeder dieser Klein-Kasparows mit dem Blick und manchmal auch mit dem Auftreten von Forest Whitaker in dessen Gastspiel in THE COLOR OF MONEY, als er den Deppen mit dem unsagbaren Glück mimt. Wer länger als zehn Minuten in der Sonne nachgedacht hat, kann den Rest des Nachmittags abschreiben. Und weil die Einsätze langsam aber sicher steigen, ist das ein teures Risiko.

Hell's Kitchen nennen die New Yorker ein Viertel an der East Side, aber wer in Teufels Küche kommen will, muß sich nicht extra dorthin bemühen, der braucht nur in die *Subway* herabzusteigen. Hier schwitzt man im Stehen, und mit jeder Körperbewegung setzt man sich der Gefahr aus, einen warmen Schweißstrom in Bewegung zu setzen. Die Hemden kleben am Körper, und die kurze Wartezeit kommt einem unweigerlich wie eine Ewigkeit vor. Hier unten weht kein Lüftchen. Die schwüle, stickige Masse steht vor und um einen, setzt sich fest auf der Haut und im Hirn, verflüssigt die Augen und die Gedanken. Den Vorhof zur Hölle stelle ich mir nicht anstrengender vor.

Das Geheimnis des Sommers ist der Wechsel zwischen schwül, heiß, warm und kalt. Denn zwischen warm und kalt gibt es keine Nuancen mehr, im einen Moment kocht man noch im U-Bahn-Tunnel, im nächsten Augenblick schon friert man im hochklimatisierten Zug – und ist dankbar dafür. Nur wer mit die-

e Geschichten

Eine Stadt schmilzt. Selbst der Wind bringt keine Kühlung, auch der Schatten der Wolkenkratzer bietet keinen Schutz mehr.

sen Wechselbädern klarkommt, kann in New York überleben.
Erst dann kann man auch das Phänomen des amerikanischen Kinosommers richtig begreifen. Während die meisten Europäer und besonders die Deutschen versuchen, jeden einzelnen Sonnenstrahl zu erhaschen und zu genießen, also die Strände aufsuchen und die Kinos meiden, flüchten die Amerikaner in die Kühle der Kinosäle. Und was könnte da angenehmer sein, als sich hemmungslos zu entspannen und gehenzulassen, mit einem kalten Cola-Becher, süßen Schoko-Riegeln oder einer Popcorn-Tüte in der Hand? Vieles nimmt man in Kauf: die Restladung Süßigkeiten des vorhergehenden Besuchers, den schmierigen Boden und verbrauchten Buttergeruch im Saal und auch die Tatsache, daß der Cola-Becher zur Hälfte mit Eis aufgefüllt worden ist. Schließlich ist das alles immer noch angenehmer als draußen rumzulaufen.
Natürlich hängt das miteinander zusammen: die Sommerferien, die Hitze und die Filme, die zu dieser Zeit laufen. Wer würde schon einen Film wie MOONSTRUCK im Sommer sehen wollen? In der Hitze will sich kein Zuschauer allzu große Gedanken darüber machen, wohin er flüchten soll. Die Kinoindustrie hat das begriffen und liefert den erweichten Kinogängern zumeist garantiert leichte Ware. Selbst die Kritiker scheinen zu erweichen, so selten werden die Verrisse und so übertrieben die Lobeshymnen. Fast jede Woche läuft *„der Film der Saison"* an, der *witzigste, spannendste, romantischste* Film. Und in der Tat ist man für beinahe alles dankbar. Ich weiß noch, als ich vor zwei Jahren an einem besonders heißen Tag in ISHTAR floh, da war ich so zufrieden, in einem dunklen kühlen Saal zu sitzen (und mir vorzustellen, wie draußen die New Yorker geröstet wurden), daß ich den Film gar nicht einmal so schlecht fand wie er ist. Daran sieht man auch, wie immun man gegen die Umstände sein muß, um noch einen kühlen Kopf zu bewahren. Schließlich haben die Amerikaner, die im Grunde für fast alles zu haben sind, damals in Windeseile begriffen, wie schlecht der Film ist.
1989 ist ein Rekordsommer. Mehr denn je gilt, was die New York Times vor zwei Jahren voller Besorgnis feststellte: *„Der Kinogänger wird verführbarer, wenn es wärmer wird. Die Abwehrkräfte schwinden. Dasselbe Individuum, das sich monatelang weigerte, einen Hit anzuschauen, wird an einem heißen Abend willig, irgendetwas, sogar Irgendetwas III durchzusitzen."*

Zu den Hits der ersten Sommerhälfte '89 gehörten INDIANA JONES III, LETHAL WEAPON 2, GHOSTBUSTERS II sowie, auf kleinerer Flamme, STAR TREK V und THE KARATE KID PART III: Filme, die sich von selbst verkauften und die, selbst wenn sie keiner mochte, immer noch für mindestens 30 Millionen Dollar Kasse (KARATE KID III) gut waren. Der größte Hit war BATMAN, zwar kein Fortsetzungsfilm, aber durch den Comic und durch die Vorabpresse der meisterwartete Film des Sommers. BATMAN konnte sich niemand entziehen, die Werbekampagne mit Plakaten, dem BATMAN-Logo (das ich erst auf den sechsten Blick entziffern konnte) und dem ganzen Textil-Firlefanz (von T-Shirts über Sticker bis zu Kondomen) war so einschüchternd, daß es sich keiner leisten konnte, den Film nicht gesehen zu haben. Die Kampagne mag viel Geld vor dem Start gekostet haben, aber nach der Premiere mußte *Warner Bros.* praktisch kaum noch etwas tun, weil der Film wie von selber ging. *„Haben Sie schon* BATMAN *gesehen?"* war stets die erste Frage eines Taxi-Fahrers, mit dem ich ins Gespräch kam.

Alle Warnungen helfen nichts. New York droht vor lauter Hitze, Armut, Rassenhaß und Gewalt zu explodieren. Selbst Popcorn genügt da bereits als Mordmotiv.

TAWANA, SHARPTON, FARRAKHAN, AND PUBLIC ENEMY (RJ SMITH, P.88)
CUOMO & D'AMATO: THEY STOOP TO CONQUER (BARRETT & BORGES, P.10)
DIONNE WARWICK'S GALAS: ZILCH FOR AIDS (MICHAEL MUSTO P.56)
VOICE
WARNING
New York Is Out To Kill You
AST! A sparkling shower of cascading colors pyrotechnics erupts over Lower Manhattan. If you missed the rocket's red glare, don't despair — there'll be plenty more tonight.
MAN KILLED IN SHOOTOUT AT BATMAN THEATER
By DON BRODERICK and ANNE E. MURRAY
One man was killed yesterday when he and another man waged a gunbattle in a packed Bronx
leaving the concession stand empty-handed, hollered: "Aren't you the guy on the popcorn line?"
a 14-screen theater on Bruckner Boulevard.
Horn said the man got into "a yelling match" for the last con-
The first man went outside and returned to the theater a short time later.
He sat in the rear and waited until he saw the other man sitting several rows in front of him.

Sie sind wieder da. Und kämpfen gegen New Yorks Aggressionen.

The New York Times
Sunday, June 25, 1989
Arts & Leisure
Section 2
In a New Film, Spike Lee Tries To Do the Right Thing
The film maker says

Koch sucks

„Well, they should clean up this city. It's full of filth and scum, scum and filth. It's like an open sewer. Sometimes I can hardly take it. Some days I go out and smell it, then I get headaches that just stay and never go away. We need a president that would clean up this whole mess. Flush it out."

New York ist immer noch die aufregendste aller Städte, aber es ist nicht mehr die Stadt von vor zwei Jahren. Das merkt jeder Blinde schon am Geruch: Seit dem Streit um die Müllbeseitigung verwahrlost die Stadt zusehends. Der Müll steht auf den Straßen, und auch die Bewässerungsfahrzeuge können die Straßen nicht mehr saubermachen, können den Gestank nicht aus den Rinnsteinen spülen. Die Gifte und Krankheitserreger sind Themen von Aufmachern in der *New York Times* und dienen der *Village Voice* als *cover story*. Die Zahl der Obdachlosen und Heruntergekommenen, der Armen und der Bettler ist so stark gestiegen, daß sie unübersehbar geworden sind. Nur auf der edlen Meile der *Avenue of the Americas*, oben am *Time Life Building*, bemühen sich Cops, die Penner höflich zu verscheuchen. Die Aggressionen sind erkennbar gewachsen, ein Steinwurf könnte eine Lawine ins Rollen bringen. Der brutale Mord an der Joggerin im Central Park war der Höhepunkt der Gewalt, aber beileibe kein Einzelfall. Täglich hört man von Mord und Totschlag, von Leichen mit 18 Kugeln im Leib oder einer Axt im Bauch. Für den 20. Juni meldet die Stadt 15 Morde, in allen Klassenlagen. Die Toten gehören allen Generationen an.

Die Gewalttätigkeiten und die Waffengewalt nehmen groteske Züge an. In einer Vorstellung von BATMAN streiten sich zwei Männer um die letzte Popcorn-Portion. Der Unterlegene droht, er hole jetzt seine Pistole. Der zweite Mann stachelt ihn an: *„Mach' nur"*. In der Tat lauert der erste Mann dem anderen im Kino auf, doch als er auf seinen Kontrahenten zugeht, zieht der seinerseits eine Waffe und schießt zuerst, wenn auch daneben. Der erste Mann zielt besser, feiert süße Rache, ermordet den Mann mit dem Popcorn (und einer vierköpfigen Familie) und flüchtet unerkannt. New York ist zu dem geworden, was Skeptiker und Hetzer der Stadt immer schon nachgesagt hatten: Ein großer Abfalleimer, der so brutal, teuer und aufreibend ist, daß viele von hier weg wollen.

Wen man auch fragt, die Antwort kommt immer auf einen Mann zurück: Ed Koch. Der Bürgermeister hat viel von seiner Popularität eingebüßt. Er wird von vielen dafür verantwortlich gemacht, daß die Unterschiede zwischen Arm und Reich größer sind als je zuvor, daß der Mietpreis in unbezahlbare und die Kriminalitätsrate in untolerierbare Höhen gestiegen sind, daß die Rassenrivalitäten wieder stark aufgebrochen sind und daß die Unsicherheit auf den Straßen und das Mißtrauen vor Politikern und der Polizei wachsen. Wenn die Bürgermeisterwahlen in diesen Tagen stattfinden würden, hätte Koch kaum eine Chance. (So aber hofft er darauf, daß seine Gegenkandidaten in der ausstehenden Zeit noch genügend Fehler machen werden. Und wie es aussieht, behält er mit dieser Hoffnung recht: bei fast jedem seiner Konkurrenten wurden in den letzten Wochen dunkle oder zumindest zwielichtige Seiten aufgezeigt.)

Zwei populäre Sommerfilme, GHOSTBUSTERS II und BATMAN, spielen in New York und zeichnen kein rosiges Bild der Stadt. In GHOSTBUSTERS II werden dem Schmutz und Chaos noch lustige Seiten abgewonnen: Die Aggressionen der Bewohner, so der Ausgangspunkt des Films, werden zur schleimigen Materie und sammeln sich in den unterirdischen Kanälen der Stadt; und die Geisterjäger, denen die Stadt nach dem kostenaufwendigen Showdown des ersten Teils die Lizenz zum Exorzieren entzogen hatte, haben alle Hände voll zu tun, um die menschlichen Schleimer im Rathaus aus dem Weg zu räumen, bevor sie sich um die außerweltlichen kümmern können. BATMAN dagegen zeigt den *big apple* nüchtern als verfaulendes Drecksloch, präsentiert eine düstere Vision vom zukünftigen New York: kein Sonnenlicht findet mehr den Weg in diese graue Stadt, die von Kriminellen beherrscht wird.

In beiden Filmen basiert die Figur des unentschlossenen, lächerlichen Bürgermeisters ganz eindeutig auf Koch, und besonders in BATMAN wird er als Marionette der Mächtigen, als jämmerliche Witzfigur gezeigt. Das New Yorker Publikum quittiert die Szenen und die Sätze des Bürgermeisters mit Gelächter und höhnischem Applaus. Beim Mann der Straße hat Koch keine Chance. Bei Spike Lee erst recht nicht. Koch wird zwar in Lees Film DO THE RIGHT THING namentlich nicht erwähnt, aber wenn der Haß der Figuren einen Brennpunkt findet, wenn er sich – unbewußt – auf eine Person richtet, dann ist dies der Bürgermeister der Stadt. Spike Lee will das seinem Publikum bewußt machen. Er sagt öffentlich, daß sein Film Koch schaden, daß er dessen

Wiederwahl verhindern soll.
DO THE RIGHT THING ist ein New-York-Film ohne Tricks und Finten, ein Film über die Hitze in der Stadt und in den Menschen. So ruhig die Menschen äußerlich erscheinen mögen, so sehr brodeln sie im Innern. Es genügen ein paar Worte, und die Lunte entzündet sich, langsam zwar (schließlich geschieht bei diesen Temperaturen nichts wirklich schnell), aber sicher. Die Gewalt hat zwar kein klares Ziel, aber eine eindeutige Motivation. Der Film ist nicht subtil, er widerspricht sich, und er erzählt, wie das richtig bemerkt worden ist, seine radikale Geschichte auf konventionelle Weise. Jeder andere Stil aber wäre meiner Meinung nach falsch. Lee erschwert seinen Zuschauern so die leichte Entscheidung. Anfangs wartet man förmlich auf den Zusammenstoß, aber Lee zögert ihn so lange heraus, bis man gar nicht mehr damit rechnet. Sicher, der Zuschauer macht sich schnell sein Bild von den Figuren, aber indem Lee den Zuschauer in der Sicherheit wiegt, schon alles von den Figuren zu wissen, kommt die Eskalation um so plötzlicher. Dennoch überrascht sie nicht, denn die ganze Zeit über deutet Lee an, daß wir es in Brooklyns *Bedford Stuy* Viertel mit einem schwelenden Vulkan zu tun haben.
Mookie, die träge, sympathische Hauptfiur, bringt das Faß zum Überlaufen, indem er ein Fenster von *Sals Famous Pizzeria* einschmeißt. Das ist so unlogisch wie verständlich. Es ist ein Impuls. Vielleicht hat ihn die Hitze bewirkt, vielleicht der Haß, aber was es auch war, es war schon immer in Mookie. Wir hatten nur nicht alles gesehen von Mookie, und das ist Lees Trick. Die Menschen sind unkontrollierbar, so reich und tief, daß wir sie nie entschlüsseln können. Lee hat seine Figuren im Griff, aber betont seine Kontrolle nicht. Er ist clever genug, seinen Film naiv wirken zu lassen. Sonst würde, könnte und müßte man sich nicht so viele Gedanken über diesen Film machen.

Spike Lees **DO THE RIGHT THING** *ist* **talk of the town.** *Er steht heftig in der Diskussion, löst aber entgegen vieler Behauptungen keine Kämpfe aus. Ed Koch will sich den Film erst noch ansehen.*

Richard Edson und Spike Lee diskutieren über weiße und schwarze Sportler

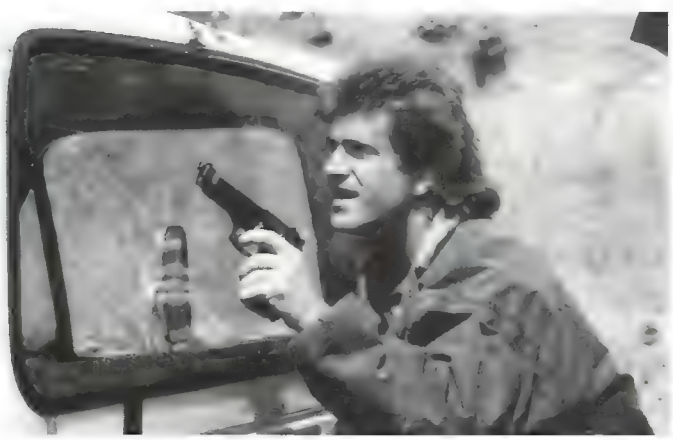
Make my money

Hart und cool geben sich die Leute in DO THE RIGHT THING, so wie es *in* ist in New York und auf der ganzen Welt. Hart und cool sind auch die neuen Leinwand-Helden. Vielleicht sind sie das, weil die Menschen sich so geben, aber wahrscheinlicher ist, daß es sich umgekehrt verhält und daß die Härte der Lebensbedingungen, der Konkurrenzkampf in Amerika den Drehbuchautoren den Anreiz für den letzten Rest stählerner Härte gibt, den die Zuschauer dann so gerne bejubeln. Das ist immer schon so gewesen, und es war meistens gut so. Am Klischee, daß man im Kino seine Aggressionen abbauen kann, ist mehr dran als die meisten glauben. Neu aber ist der abgrundtiefe Zynismus, den die Helden versprühen und der ihnen für alles noch einen bissigen Satz ermöglicht, in guten wie in schlechten Zeiten, im Bett und in anderen lebensgefährlichen Lagen. Das ist so stark wie fad.
Unübersehbares Vorbild der meisten Filme sind Comics. BATMAN basiert auf einem Comicbook, und all die anderen Filme, von INDIANA JONES über HONEY, I SHRUNK THE KIDS bis zu LETHAL WEAPON 2, sind so übersteigert, daß sie nur noch als Parodie oder, was zur Zeit beliebter ist, als Comic mit Menschen möglich sind. Darüber hinaus vergessen die Macher aber meist, daß Comic-Figuren, ob sie nun Sylester, Tweety, Elmer Fudd, Bugs Bunny oder Daffy Duck hießen, Herz hatten: All die Zerstörungen, Verwüstungen, Detonationen und Massaker machten nur Sinn, weil nachher etwas Neues entstand. Am Ende begann zwar meist alles von vorne, aber auf dem Weg war etwas geschehen, und der Erzählton blieb gleich gehässig, gleich zerstörerisch, gleich anarchisch. Die Cartoons sprachen nicht nur das Kind im Manne, sondern auch den Mann im Kind an: die Zerstörung der Ordnung bringt eine neue Ordnung, das war die Botschaft für die Erwachsenen.
Die meisten Filme aus der neuen Reihe von Menschen-Maroon-Cartoons hat nur noch Lust am Prozeß der Zerstörung, nicht aber an der Wirkung der Zerstörung. Nicht das Ergebnis zählt, sondern die Tat. Diese Filme sind Mord-Spektakel, und das ist nicht in erster Linie moralisch gemeint, sondern bezieht sich zunächst nur auf die Filme selbst: es sind oft Filme, die sich selbst töten, die Lust, das Vergnügen, die Phantasie. Weil sie wie denkende Maschinen arbeiten, die ihre ganze Intelligenz darauf verschwenden, ans reibungslose Funktionieren zu denken. Geld machen sollten Filme schon immer, aber noch nie war das Rotieren der Maschinen und das Geräusch klingelnder Kassen (vielleicht à la Onkel Dagobert: mit Dollarzeichen in den Augen) so laut und störend wie in diesen Tagen.
In BATMAN muß die Musik von Prince eingepackt werden, auch wenn sie keinen Sinn macht und höchstens zu einer Szene paßt (wenn der Joker in einem Museum zum Rhythmus der Musik die Gemälde neu gestalten läßt).

Sommertheater: *Im Kino läuft für die ganze Familie* **HONEY, I SHRUNK THE KIDS;** *im Central Park läßt man mit Hilfe von Ed Koch Stars zu Shakespeare bitten.*

Batman, ***ein Mensch wie Du und ich, mit Kim Basinger, der Überblonden.***

Batman überall: Auf Plakaten, im Film-, Anzeigen- oder Wirtschaftsteil. Wer das Logo noch nicht gesehen hat, muß aus einer anderen Welt stammen (oder sechs Monate im Koma gelegen haben).



Außerfilmische Zwänge schreiben den Regisseuren mehr vor denn je. Deshalb muß man schon dafür dankbar sein, daß der Regisseur Tim Burton und sein Produktionsdesigner Furst den Versuch unternehmen, eine neue visuelle Vision herzustellen. Es ist ein undankbarer Versuch, die Bauten von METROPOLIS und BLADE RUNNER zu übertreffen, aber einige der Sets in BATMAN sind fremd, geheimnisvoll und eines zweiten Blicks wert – was man vom Rest des Films kaum behaupten kann.

Burton ist talentiert und hat eine Menge Phantasie, aber er hat sein Talent nie unter Kontrolle. Der Film hat keine Ökonomie: Er zeigt viel, ohne irgendetwas zu entwickeln. Burton hatte offenbar eine Grundidee: Batman ist kein Superman, seine Fähigkeiten sind hart erarbeitet und von seinen technischen Geräten maßgeblich unterstützt. Er ist ein Mann, kein Mythos. Und dadurch wird er verletzlich. Aber das wird nicht ausgearbeitet, und wenn Batman am Ende mit seinem Flugzeug abstürzt und sich wirklich verletzt, sehen Burton und der Joker einfach darüber hinweg.

Das Drehbuch, nach dem Burton arbeitete, hat Figuren, die nicht einmal Comic-Tiefe erreichen, und eine Entwicklung, die nicht einmal die einfachsten Erwartungen erfüllt: Batmans Liaison mit der Fotografin Vicky Vale entwickelt sich nach einer Szene, in der sie betrunken ist und gar nicht recht zu wissen scheint, was sie tut. Wir sehen nicht, wie Vicky reagiert, wenn sie erfährt, daß ihr Geliebter Batman ist. Und Michael Keaton bekommt als Rechtfertigung für sein Bemühen um die Menschheit eine schwache Rückblende, in der zu sehen ist, wie ein Krimineller (es ist der Joker) seine Eltern tötet. „Du hast mich gemacht", sagt Batman zum Joker. Das ist eine interessante Behauptung, die ich gerne stärker ausgearbeitet gesehen hätte.

Letztlich ist die Batman-Figur so schwach (ich betone: Batman, nicht Michael Keaton!), daß der Joker zur Hauptfigur wird. Und Jack Nicholson ist es, der das Interesse am Film wachhält. Auch sein Joker ist keine vielschichtige Figur, aber im Gegensatz zu Batman muß er es auch gar nicht sein. Nicholson bringt eine Lust an der Rolle mit, die elektrisierend ist. Sein Joker ist die schillernde Person dieses Filmes, er erntet die Lacher und das Staunen, er – und nicht Batman – beschäftigt das Publikum. Wenn Batman in Aktion tritt, reagiert das Publikum auf sein Auto und seine Seil-Pistolen. Wenn der Joker hingegen einen mißtrauischen Partner kaltblütig tötet, ihn geradezu grillt, mit ihm redet

und lacht, und das Publikum reagiert, wird auch klarer, warum der Film so beliebt ist: er präsentiert jemanden, der so zynisch, herzlos und konsequent ist, wie wir es nicht einmal in unseren Träumen sind; eine Figur, die wir, wenn wir uns auf unsere Vernunft besinnen, um so lieber eliminiert sehen möchten.

Auslöschen ist das, was in LETHAL WEAPON 2 geschieht: die Menschen werden ausradiert. Ein paar Kugeln, zack! So einfach war das früher. Heute geht man graphischer, schwerer und sadistischer vor: mit elektrischen Nagelverarbeitern werden Menschen festgenagelt, mit Surfbrettern geköpft usw. LETHAL WEAPON 2 beruft sich am deutlichsten auf die *Warner Bros.*-Comic-Tradition und ist am weitesten von ihr entfernt. Der Film ist albern und brutal, sein Witz schlägt unvermittelt (aber dafür um so heftiger) in den reinen Sadismus um. Und die Rechtfertigung dafür ist so einfach wie dreist: die Schurken sind Drogenschmuggler *und* Rassisten im Auftrag der südafrikanischen Regierung (schon konnte man nach der Vorstellung hören, wie ein Deutscher den Film lobte: „Endlich einmal ein politisch engagierter Action-Film!").
Natürlich ist LETHAL WEAPON 2 atemberaubend gefilmt. Er hat kernige Dialoge, und Richard Donner verfügt über ein präzises Timing. Aber der Film erschlägt sich mit seiner eigenen Perfektion: nur Tempi, keine Pausen, kein Gefühl. Alles bleibt Vorwand: Die Frau, die in Riggs' (Mel Gibson) Leben tritt und dann im wahrsten Sinne untergeht, dient für eine Nacktszene und für Riggs' Rachegelüste; und Riggs' Hang zum Wahnsinn, der den ersten Teil so unberechenbar machte, ist hier leicht auszurechnen. Mel Gibson ist verführerisch wie immer, aber auch er kann einen Toten nicht wiederbeleben.
Wie die meisten anderen Filme dieses Sommers, aber mehr noch als die, schlägt LETHAL WEAPON 2 auf den Zuschauer ein. Wirkung wird nicht erzielt, sondern erzwungen. Das ist es, was Filme wie HONEY, I SHRUNK THE KIDS, GHOSTBUSTERS II und auch den Bond-Film LICENCE TO KILL in der Erinnerung so angenehm werden läßt: Ihr wohldosiertes Tempo, das den Zuschauern Raum für eigene Empfindungen läßt, auch wenn das Geschehen zwischendrin noch so schnell wird. Angesichts der Überperfektion gefällt dann auch gerade die Nachlässigkeit, mit der Ivan Reitman seine Geisterjäger wieder losschickt. Der Witz ist nicht umwerfend, sondern einfach komisch, und die Darsteller bringen die gleiche Gelassenheit mit wie Reitman, allen voran Bill Murray. Statt „mehr und das schnell!" läßt sich der Film Zeit, und das Finale, in dem die Geisterjäger zum Kampf gegen das Böse eine überdimensionale Französin mit Gewand zum Laufen bringen, stellt selbst die Idee mit dem Marshmellowman aus dem ersten Teil in den Schatten.

Danny Glover rinnt der Schweiß über die Stirn – dem Zuschauer auch.

Als junger Mann von Gaunern verfolgt und von Schlangen bedroht, wird Indiana Jones später von den Nazis und von unseren Erwartungen eingeengt.

Vergib' mir die Lust

Gerade zu der Zeit, in der James Bond sich auf einen Ort konzentriert, fängt Indiana Jones an, in der europäischen Weltgeschichte herumzureisen. Venedig, Österreich, Berlin: das sind nicht die Orte, an denen ich Indy sehen wollte. Mit einem Motorboot in Venedig herumdüsen, das sollte James Bond vorbehalten bleiben.
Vielleicht ist es ja auch einer der späten Verweise von Steven Spielberg an Albert Broccoli, der Spielberg keinen Bond-Film machen lassen wollte. Wie wäre Spielberg sonst darauf gekommen, Sean Connery mit seinem schicken schottischen Akzent als Indianas Vater zu engagieren? Wie auch immer, es ist schön, Connery zu sehen und zu hören, und die ersten und letzten Szenen von Connery und Harrison Ford zeigen, was aus INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE hätte werden können, wenn Spielberg ihn vor fünf Jahren gemacht hätte. Damals drehte Spielberg INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM mit einer Lust, die die Bilder (und die Herzen) zum Tanzen brachte. Der Film war düster und komisch – und wegen seiner suggestiven Gewaltszenen beim Publikum nicht sehr beliebt. Wie sehr Spielberg die Reaktionen auf diesen Film (der ja auch Spielbergs Reaktion auf die Kritik an seiner süßlichen TWILIGHT ZONE-Episode war) getroffen haben müssen, kann man erst jetzt ermessen: Spielberg geht, nachdem er sich für die „greulichen Szenen und die furchterregende Stimmung" in INDIANA DOOM schon mehrmals entschuldigt hatte, in INDIANA CRUSADE ganz auf Nummer Sicher, vermeidet es, seine Zuschauer zu schockieren, indem er auf die Rezeptur von RAIDERS OF THE LOST ARK zurückgreift: ein überirdischer Schatz (nach Gottes Geboten nun Jesus' Kelch) und, noch wichtiger, ein Haufen irdischer, bescheuerter Nazi-Schurken.
INDIANA CRUSADE ist gewiß kein schlechter Film, aber auch wenn ich

mich unterhalten habe, blieb immer ein schaler Beigeschmack: Spielberg ist nicht mehr mit der Verve bei der Sache wie noch in INDIANA DOOM. Er reiht die Höhepunkte aneinander, ohne Akzente zu setzen oder die Magie von INDIANA DOOM zu entfachen. Der Film beginnt mit dem jungen Indiana (den River Phoenix spielt). In der *pre title*-Sequenz wird gezeigt, woher die Wurzeln von Indianas Abenteuerlust, seiner Schlangenphobie und seiner Peitschenkunst kommen. Eine schöne Idee, die gleichzeitig die Probleme dieses Films offenbart: Es bleibt bei Wiedererkennungseffekten, man entwickelt keine neuen Gefühle. (Wir lächeln wissend, als wir in einer Höhle einen Mann mit Indys Hut sehen. Dann erst erfahren wir, daß Indy noch ein Junge ist. Warum muß der Erwachsene wie Indy aussehen? Soll dieser blasse Kerl Indys Vorbild sein?)
Man lacht kurz auf, aber nicht lange nach. INDIANA DOOM hatte Szenen, die einen aus lauter Freude über das perfekte Timing von Komik und Schrekken laut auflachen ließen. Diesmal variiert Spielberg seine Pointen, aber keine hat einen doppelten Boden. Und manchmal sieht es sogar so aus, als schäme sich Spielberg für seine Film-Vergangenheit. Wenn Indiana sich in Berlin, während der Bücherverbrennung, das Notizbuch seines Vaters zurückholt, verweilt Spielberg einen langen Moment bei den Bücherverbrennern. Die Szene sagt uns nichts außer „Entschuldigung", und sie bricht völlig aus dem Film heraus. Es ist, glaube ich, ein (falsches) Literaturverständnis, das Spielberg zu dieser Szene drängt.
Immer noch glänzt Spielberg, wenn er sich ganz aufs Bildliche konzentriert: Wenn Indiana und sein Vater im Zeppelin aus Deutschland zu flüchten versuchen, sieht der Zuschauer vor und dann mit Indiana am Schatten, der auf den Tisch fällt, daß der Zeppelin kehrt nach Deutschland macht. Es ist ein kurzes, belohnendes Zeichen. Aber sehr oft macht Spielberg Dinge zu deutlich, besonders Haltungen: die blonde österreichische Professorin Schneider (Alison Doody), die sowohl Jones senior als auch junior verführt hat, leidet unter der kulturellen Barbarei der Nazis, und obwohl wir das schnell erkennen, fühlt sich Spielberg bemüßigt, bei der Bücherverbrennung zwei (!) Großaufnahmen ihres schockierten Gesichts zu zeigen. INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE ist vorbelastet mit dem schlechten Gewissen seines Regisseurs, der Film ist kein reines Vergnügen.

Teamwork

"Who is he anyhow, an actor?" – "No." – "A dentist?" – "No, he's a gambler." Gatsby hesitated, then added coolly: "He's the man who fixed the World Series back in 1919." – "Fixed the World Series?" I repeated. – The idea staggered me. I remembered, of course, that the World Series had been fixed in 1919, but if I had thought of it at all I would have thought of it as a thing that merely happened, *the end of some inevitable chain. It never occurred to me that one man could start to play with the faith of fifty million people – with the singlemindedness of a burglar blowing a safe. – "How did he happen to do that?" I asked after a minute. – "He just saw the opportunity." – "Why isn't he in jail?" – "They can't get him, old sport. He's a smart man."*

Zwischen Unbeflecktheit und Schuld sowie den Rechten des Einzelnen und seinen Pflichten in der Gesellschaft dreht sich der *american way of life*, zwischen Geld und Ehre, Idealen und dem Kapitalismus. Sinnbild für die Reinheit, Ehrenhaftigkeit und den Leistungswillen Amerikas ist der Baseball. Uns Europäern mag das merkwürdig vorkommen, aber Baseball hat einen anderen Stellenwert in Amerika als der Fußball in Europa. Das merkt man schon allein daran, daß in diesen Wochen neben den Diskussionen um das Verbrennen amerikanischer Flaggen (Darf ein US-Bürger öffentlich eine Landesflagge verbrennen? Die Antwort: ja!), die Time/Warner-Fusion (Darf eine Firma gegen den Willen ihrer Aktionäre mit einer anderen Firma zusammenkommen? Antwort: ja!) und die Abtreibung (Dürfen die einzelnen Staaten darüber entscheiden, ob und wo Frauen Kinder abtreiben? Antwort: ja!) der Pete Rose-Fall täglich in den Schlagzeilen war. *Pete Rose?*
Was der Fußball bei uns schon lange nicht mehr ist und wohl auch nie so war, das war Baseball seit jeher: ein Volkssport. Mit wem man auch spricht, jeder kennt das Spiel, und auch wenn jemand das Spiel nicht mag, kennt er doch seine Regeln. Baseball ist der Sport, mit dem die Kinder aufwachsen. Es fängt früher an, als Kinder hierzulande das Wort Fußball sagen können: Der Vater wirft den Kindern die Bälle zu und die versuchen ihn entweder zu fangen oder

Junior und senior haben zumindest an der Kasse keine Chance ...

IN ZAHLEN

Wohin wird das führen? Wie lange soll das noch gutgehen? Drei Jahre lang zeigt die Kurve der amerikanischen Kinokassenergebnisse nun schon kontinuierlich aufwärts, Woche für Woche werden neue Rekordzahlen oder zumindest ungleich höhere Vergleichswerte zum Vorjahr gemeldet. Im letzten Jahrzehnt verliefen die *ups and downs* gewöhnlich im 2-Jahres-Rhythmus: erst rauf und dann runter, dann wieder rauf – und jetzt geht es nicht mehr runter. Immer noch gibt es Hits und Flops, aber die Flops trüben die Gesamtzahlen oberflächlich nicht mehr, weil die Hits astronomische Summen erreichen. Flops wie das Eastwood-Vehikel PINK CADILLAC, Jack Sholders RENEGADES oder McBrides GREAT BALLS OF FIRE fallen angesichts der Zahlen von BATMAN oder INDIANA JONES III gar nicht mehr ins Gewicht.
Hollywood steht Kopf. Doch nicht alles ist Gold, was glänzt. Sicher, die Zuschauerzahlen sind gestiegen, aber nicht so stark wie der durchschnittliche Preis einer Kinokarte, der in ungekannte und ungeahnte Höhen geschnellt ist: 7,50 Dollar Eintritt pro Person verlangt die gierige und immer weiter expandierende kanadische Kinokette *Cineplex Odeon* in ihren New Yorker Kinos. Da können (und wollen) die Konkurrenzfirmen nicht nachstehen, und also zahlt man in New York inzwischen mindestens 6 Dollar für den Kinobesuch. Landesweit kostet eine Eintrittskarte im Durchschnitt inzwischen 4,50 Dollar, und bei Filmen wie BATMAN kann man von einem Durchschnittspreis von 5 Dollar ausgehen. Als BACK TO THE FUTURE lief, vor BATMAN der letzte Film mit Einnahmen von über 200 Mio. Dollar im Kino, betrugen die landesweiten Durchschnittswerte 3 Dollar pro Billet, und in New York mußte man allerhöchstens 5 Dollar investieren. Das relativiert die Rekordmarken von BATMAN & Co.: BACK TO THE FUTURE sahen mindestens 50 Millionen Amerikaner, BATMAN wurde, bei gleichen Einnahmen, bisher von 40 Millionen bestaunt. Oder, als zusätzliches Beispiel: INDIANA JONES II und III haben je 180 Mio. Dollar Kasse gemacht, doch während der dritte Teil rund 30 Millionen Zuschauer anzog, waren es beim zweiten Teil mindestens 10 Millionen Menschen mehr.
Darüberhinaus werden die Filme heute in weitaus mehr Kinos ausgewertet: 1984 waren Filme mit 1500 und mehr Kopien in der Minderzahl, heute sind 2000 Kopien oder mehr keine Seltenheit mehr. GHOSTBUSTERS hatte nie mehr als 1500 Kopien im Einsatz, die Fortsetzung startete dafür gleich mit 2410 Kopien. (Bei einem Schnitt von 10.000 Dollar pro Kino macht das gleich 9 Millionen Dollar Unterschied aus.) Zum dritten gibt es weniger Filme als früher: Die unabhängigen Verleiher, die *Indies*, stecken in der Krise und können sich Sommerstarts nicht leisten. Die *major companies* stecken immer mehr Geld in immer weniger Filme. Dementsprechend wichtig und aufwendig sind die Kampagnen, um diese Filme gut zu plazieren. „Kleine" Filme werden aus dem großen Gerangel möglichst rausgehalten. Nur selten, wie etwa bei HONEY, I SHRUNK THE KIDS, gelingt es, Filme auf dem Fahrtwasser eines Hits wie INDIANA JONES III oder BATMAN mittragen zu lassen. Meistens geht es schief, wie bei PINK CADILLAC oder RENEGADES.
Die neuen Rekordmarken haben auch eine starke unterbewußte Wirkung:

... gegen Batman, den Mann des Rechtes und der Rekorde

Dadurch, daß die FIlme immer höhere Zahlen erreichen, verzerren sie das Bild. Früher noch wären die Startwerte von Filmen wie THE 'BURBS (11.2 Mio.) sensationell gewesen, heute sind sie nur Standard. Ein Film wie LICENCE TO KILL hätte bei Zahlen von 8.7 Mio. vielleicht noch eine Chance gehabt – heute gilt er sofort als Flop und stürzt ab. (Wenn der Bond-Film in Europa nicht das einspielt, was er in Amerika verloren hat, könnte es der letzte 007-Auftritt gewesen sein.) Filme, die heutzutage weniger als 10 Mio. Dollar am ersten Wochenende einspielen, gelten schon als gescheitert. Das ist eine gefährliche (und langweilige) Inflationstendenz. Die Kinoindustrie spielt sich zu Werten hoch, die nicht der Wahrheit der Besucherzahl entsprechen, ähnlich dem Spiel der Börse mit dem *Dow Jones*-Wert, bis der 19. Oktober '87 kam.

Erstaunlich sind die Zuschauerzahlen von BATMAN & Co. aus einer anderen Perspektive: Der Video-Boom war in den letzten Jahren oft dafür verantwortlich, daß kein Film mehr in die Nähe von BACK TO THE FUTURE kam – weil ein Film sechs Monate nach seiner Kinopremiere schon auf Video zu haben war, vermieden viele Kinogänger das Schlangestehen. Bei BATMAN und INDIANA JONES war das den Besuchern jetzt wieder egal; und die lange vermißten „Wiederholungstäter", die sich einen Film mehrmals ansehen, wurden auch wieder gesichtet. Und noch etwas Gutes hatte der INDIANA JONES-Boom und die BATMANia: Andere Filme profitierten davon. Kinogänger bekamen auch auf andere Filme Lust.

Erfreulich auch, daß das Konzept von *Buena Vista* aufging, Peter Weirs Erwachsenenfilm über Kinder, DEAD POETS SOCIETY, im Juni starten zu lassen, mitten in der Premierenzeit von INDIANA JONES, STAR TREK V, GHOSTBUSTERS II und BATMAN – wo die Zuschauer sich nach ambitionierteren Unterhaltungsfilmen sehnen. Und mit HONEY, I SHRUNK THE KIDS hat *Buena Vista* einen Film, der sich länger als so manche folgende Sommerpremiere in den Kinos halten könnte. Bei einigen Filmen ist das schon gelungen: STAR TREK V, THE KARATE KID PART III, GREAT BALLS OF FIRE (von *Orion* über-vermarktet) sind schon längst wieder aus den Top-Ten verschwunden. Filme wie GHOSTBUSTERS II haben kürzeren Atem, und sogar der neue Bond-Film konnte in seiner ersten Woche HONEY (in dessen vierter Woche) nicht überflügeln.

Die enttäuschenden Werte des Bond-Films führen zu den Gefahren dieses Sommers: was passiert, wenn die Premieren der zweiten Sommerhälfte die (verwöhnten) Zuschauer enttäuschen und floppen? Die Filme (Ridley Scotts BLACK RAIN, Brian De Palmas CASUALTIES OF WAR und allen voran James Camerons THE ABYSS, der am 7. August Premiere haben sollte, aber am 1.8. noch nicht fertig geschnitten war) sind nicht weniger aufwendig, und die Verleiher gehen durch die geringere Sommerspielzeit und die nicht weniger große Konkurrenz (durch starke *holdover*-Filme wie HONEY, WEAPON II, BATMAN und sichere Hits wie NIGHTMARE 5) ein großes Risiko ein. Zur Erinnerung: 1984, nach dem großen Rekordsommer (mit Hits wie GHOSTBUSTERS, INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM, GREMLINS, ROMANCING THE STONE u.a.), setzte die letzte Flaute ein. Man kann nur hoffen, daß Hollywood daraus gelernt hat und sich in diesem Jahr nicht auf seinen Lorbeeren ausruht.

Mp

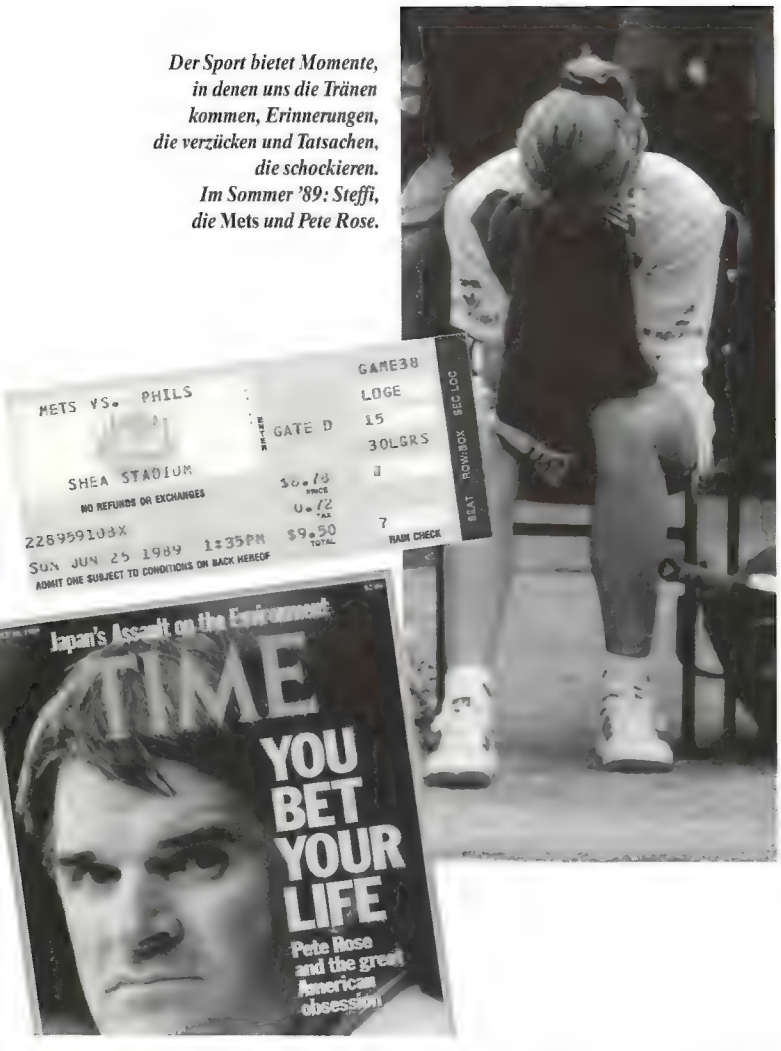
***Vier Schicksale:** Während Rick Moranis das gefunden zu haben scheint, was Gibson und Glover in ihren Händen halten, ging Bond baden und Kevin Costner hob ab in den Star-Himmel.* **HONEY** *war die positive,* **LICENCE TO KILL** *die negative Sommer-Überraschung,* **LETHAL 2** *war ein erwarteter,* **FIELD OF DREAMS** *ein unerwarteter Hit. Beide in unerwarteten Dimensionen.*

Die 30 erfolgreichsten Filme in Amerika seit November 1988 (in Mio. Dollar):

BATMAN *(Tim Burton; WB; Start: 22.6.)*	●	214.3
INDIANA JONES LAST CRUSADE *(Steven Spielberg; Par; 24.5.)*	●	180.5
RAIN MAN *(Barry Levinson; UA; 16.12.)*	○	171.2
TWINS *(Ivan Reitman; U; 9.12.)*		110.6
GHOSTBUSTERS II *(Ivan Reitman; Col; 16.6.)*	●	104.5
HONEY, I SHRUNK THE KIDS *(Joe Johnston; BV; 23.6.)*	●	102.5
LETHAL WEAPON 2 *(Richard Donner; WB; 7.7.)*	●	102.2
DEAD POETS SOCIETY *(Peter Weir; BV; 2.6.)*	●	78.3
THE NAKED GUN *(Jerry Zucker; Par; 2.12.)*		77.9
WORKING GIRL *(Mike Nichols; Fox; 21.12.)*		62.1
SCROOGED *(Richard Donner; Par; 23.11.)*		60.0
FIELD OF DREAMS *(Phil Alden Robinson; U; 21.4.)*	○	58.2
PET SEMATARY *(Mary Lambert; Par; 21.4.)*	○	56.6
BEACHES *(Garry Marshall; BV; 21.12.)*	○	56.4
OLIVER & CO. *(BV; 18.11.)*		53.1
MAJOR LEAGUE *(David S. Ward; Par; 7.4.)*	○	49.4
STAR TREK V *(William Shatner; Par; 9.6.)*	○	48.8
LAND BEFORE TIME *(Don Bluth; U; 18.11.)*		46.0
SEE NO EVIL, HEAR NO EVIL *(Arthur Hiller; T-S; 12.5.)*	○	45.4
DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS *(Frank Oz; Orion; 14.12.)*		41.4
THREE FUGITIVES *(Francis Veber; BV; 27.1.)*		40.0
BILL & TED'S EXCELLENT ADVENTURE *(Stephen Herek; Orion; 17.2.)*		39.9
TEQUILA SUNRISE *(Robert Towne; WB; 2.12.)*		39.3
K 9 *(Rod Daniel; U; 28.4.)*		38.8
WHEN HARRY MET SALLY *(Rob Reiner; Col.; 14.7.)*	●	35.7
THE 'BURBS *(Joe Dante; U; 17.2.)*		35.4
THE KARATE KID PART III *(John G. Avildsen; Col; 30.6.)*	○	34.8
MISSISSIPPI BURNING *(Alan Parker; Orion; 9.12.)*		34.6
CHILD'S PLAY *(Tom Holland; UA; 9.11.)*		32.8
DANGEROUS LIAISONS *(Stephen Frears; WB; 21.12.)*		32.2

Erklärungen:

●: Noch mit vielen Kopien im Einsatz: ○: mit wenigen Kopien im Einsatz.
WB: Warner Brothers; Par: Paramount; UA: United Artists; BV: Buena Vista; Fox: 20th Century Fox; U: Universal; T-S: Tri-Star; Col: Columbia.
Die Zahlen beziehen sich auf die Einspielergebnisse vom 9.11.1988 bis zum 6.8.1989.
Quellen: *The Hollywood Reporter; Variety;* Dank an Ira Sattler



Der Sport bietet Momente, in denen uns die Tränen kommen, Erinnerungen, die verzücken und Tatsachen, die schockieren. Im Sommer '89: Steffi, die Mets *und Pete Rose.*

aber zu schlagen. Es gibt aberwitzige Fotos von Kleinkindern mit Baseball-Schlägern, die für sie viel zu groß geraten sind. Die Kinder sehen Baseball im Fernsehen (in der Saison werden täglich mehrere Spiele live übertragen), und sie gehen früh mit ins Stadion.

Baseball ist ein Sport, den sich jeder leisten kann: Die Karten sind extrem billig (der teuerste Platz im *Shea Stadium* der *Mets* kostet nicht einmal 20 DM – das weitere Geld kommt locker durch den Getränke- und *fast food*-Verzehr während des dreistündigen Spiels herein); die Stimmung ist wie auf einem Fest und die Unterhaltung erstklassig. Die Amerikaner nehmen das Spiel ernst, aber nicht so ernst, als daß sie vergessen würden zu leben. Baseball ist das ideale Spiel für kontrollierte Unaufmerksamkeit: man muß sich nicht in jeder Sekunde voll konzentrieren (die meisten Stadien verfügen ohnehin über Zeitlupen auf gigantischen Videoleinwänden), immer wieder gibt es kurze Spielunterbrechungen durch den Wechsel der Mannschaften (von Offensive in Defensive und umgekehrt), und man kann auch ruhig mal eines der neun *Innings* verpassen. Man läuft dadurch zwar Gefahr, das entscheidende *Inning*, den wichtigsten Schlag verpaßt zu haben, aber das nehmen die meisten in Kauf, und außerdem sind sie ja nicht nur des Spiels wegen gekommen. (Mein Sitznachbar beim Spiel der *Mets* gegen die *Phillies*, das 5:1 ausging, wunderte sich, warum ich nicht mal rausging. Er war es auch, der mich davon abbrachte, in die Bronx zu den *New York Yankees* zu gehen, als er mir das Team so beschrieb, als wäre es die Baseball-Version der Münchner Bayern.)

Baseball ist schwer mit dem Fußball zu vergleichen. Es ist mehr als ein Spiel: es steckt mehr als eine Idealvorstellung vom Spiel dahinter, aber nicht so wie beim Fußball, wo wir uns zum Beispiel oft wünschen, daß alle Mannschaften so spielen würden wie der AC Mailand. Hinter dem Baseball steht ein Traum, eine Vorstellung vom Leben, in dem sich jeder verwirklichen kann, mit der Hilfe anderer, und die Ziele liegen außerhalb des Sichtfeldes: der Ball soll so weit weg geschlagen werden wie möglich. Dabei hilft, daß Baseball ein langsames Spiel ist, das zwischen absoluter Statik und Dramatik innerhalb einer Milisekunde wechseln kann. So ist es noch besser möglich, den Moment vorher und danach zu zelebrieren.

Die Art der Popularität von amerikanischen Sportlern erklärt einen weiteren gravierenden Unterschied zwischen den Staaten und Europa (ganz speziell Deutschland): Die Spieler sind Leute des Volkes und Idole zugleich. Das Verhältnis zu ihnen ist natürlicher, begeisterter und doch auch sanfter. Undenkbar, daß man in Amerika Boris Becker nach einem schwachen Turnier so verurteilen und abwerten würde wie hierzulande. Unvorstellbar, daß man in Amerika Steffi Graf langweilig finden könnte, weil sie so mühelos siegt. Im Gegenteil: Gerade Steffi wird bewundert von den Experten, gar nicht hoch genug kann man ihre Überlegenheit einschätzen. In Amerika findet man Steffi aufregend, *weil* sie so mühelos siegt. Sportler verdienen sich ihren Bonus in Amerika schneller als in Deutschland, und sie verlieren ihn nicht annähernd so schnell.

Den Zuschauern ist egal, was die Stars kassieren, und wenn Zahlen genannt werden, klingt das im Gegensatz zu den Angaben hierzulande weder mißgünstig noch abwertend (als Becker und Graf Wimbledon gewannen, wurden die Preisgelder bestimmt nicht gleich nach dem Ergebnis genannt wie hierzulande in der ARD, die es nicht für nötig hielt, irgendein bewegtes Bild zu zeigen, aber durch die Angabe der Preisgelder indirekt auf die Überschätzung des Sports hinwies). Die amerikanischen Zuschauer wissen, daß die Spieler ihr Bestes geben wollen: weil sie es müssen. Sie spüren den Atem hunderter talentierter *rookies* im Nacken, und sie alle verspüren ohnehin den Drang zu zeigen, wie gut sie sind. Jeder gibt sein Bestes, und das ist im Durchschnitt sehr viel mehr als bei einem durchschnittlichen Fußballbundesliga-Kicker, der gleichwohl horrende Summen für mittelmäßige Leistungen bekommt. Daher rührt auch das Mißverhältnis zwischen Bezahlung und Leistung im deutschen Fußball: die Kicker können sich ihrer Gehälter sicher sein, ihr Bestes (was das auch immer ist) brauchen sie nicht zu geben – siehe Bayer Uerdingen zum Ende der letzten Saison. Wo man sich selbst auf seinen mäßigen Leistungen ausruhen kann, da kann auch nichts nachwachsen. Die Anforderungen hierzulande sind einfach nicht groß, die Selbstkritik nicht hart genug. Die Spieler zählen ihr Geld und denken darüber nach, was sie nach ihrer Karriere damit anstellen können. Unter Liebe zum Sport verstehe ich etwas anderes.

Der Ruhm der Baseball-Heroen vergeht nicht, und anders als in Deutschland, wo die neuen Generationen fast nichts von den alten wissen, bleiben viele der alten Spieler in den USA unvergessen. Nicht wenige könnten Ihnen alle 106 Auserwählte nennen: jene Baseball-Athleten, die vom Volk in die *Hall of Fame* gewählt worden sind, nach einer bestimmten Zeit, in der die Spieler nicht mehr aktiv waren. Der nächste Kandidat für die Hall of Fame war – Pete Rose.

Pete Rose war ein hervorragender Spieler der *Cincinnati Reds*. In seiner besten Zeit schmiß er sich mit seinem ganzen Körper zur *Base*, den Kopf vorneweg. Seit vier Jahren ist er der Manager der *Reds*, und in Kürze sollte er zur Wahl in die *Hall of Fame* reif sein. Doch dann kam das für Amerikaner Unglaubliche heraus: Pete Rose ist ein *gambler,* einer von Millionen Amerikanern. Er hat auf Baseball-Spiele gewettet. Nein, er hat sie nicht verwettet: Er hat auf sein Team gesetzt, immer, in allen Fällen. Aber das ist den Gerichten und vielen puritanischen Baseball-Fans egal. Es geht ums Prinzip. Rose hätte ja abhängig werden können von Wetthaien, denen er Geld hätte schulden können (und er schuldet tatsächlich Geld), und diese Schuldner hätten nun ihrerseits Rose dazu erpressen können, Spiele absichtlich zu verlieren. Ein wenig oft kommt das Wort *„hätte"* vor – aber den Tugendwächtern geht es ums Prinzip: der schneeweiße Sport muß Vorbild bleiben für die Jugend.

„Das darf nicht sein"

"Do not be remembering the most natural man ever to wear spiked shoes. / The canniest fielder and the longest hitter, / Who squatted on his heels / In a uniform muddied at the knees, / Till the bleacher shadows grew long behind him. / Who went along with Chick and Buck and Happy / Because they treated him so friendly-like, / Hardly like Yankees at all. / With Williams because Lefty was from the South too. / And with Risberg because the Swede was such a hard guy. / Who made an X for his name and couldn't argue with Comiskey's sleepers. / But who could pick a line drive out of the air ten feet outside the foul line / And rifle anything home from anywhere in the park.
For Shoeless Joe is gone, long gone, / A long yellow grass-blade between his teeth / And the bleacher shadows behind him . . ."

Nelson Algren

Wie wichtig das Blütenweiße am Baseball ist, wissen die Amerikaner. Der Baseball hatte seinen Bestechungsskandal, als die Eltern der Schalker Skandalbuben noch in den Windeln lagen. Es war ein Skandal, der den Baseball erschütterte und den Sport um einige seiner besten Spieler brachte: 1919 verkauften Mitglieder der *Chi-*

In God and Baseball we trust: Der Sport, auf dem Amerika aufgebaut ist, mit dem jeder Jugendliche aufwächst. John Sayles' **EIGHT MEN OUT** *zeigt die Kehrseite der Medaille.*

cago White Sox die Endspiele – nicht an den Gegner, sondern an Buchmacher, die weniger das Geld als der Akt der Bestechung reizte. In seinem Film EIGHT MEN OUT stellt John Sayles die Spieler als Opfer hin, als Ausgebeutete, was schon alle Fragen beantworten dürfte, die auf Sayles' Motivation, diesen Film zu drehen, zielen. Sayles hat einen politischen Sportlerfilm gemacht, und wenn die beiden Baseball-Hits der letzten Jahre, THE NATURAL und BULL DURHAM, nur zum Ergebnis gehabt hätten, daß dieser Film gedreht werden konnte, dann ist das schon mehr als viele Filme zu bieten haben.

EIGHT MEN OUT ist ein Film, der den Sport liebt und Sportler zeigt, die ihren Beruf lieben. Aber sie werden von einem Manager bezahlt, der nichs lieber sieht als Siege und nichts weniger leiden kann, als den Siegern ihren Lohn auszuzahlen. Als er dem begnadeten *Pitcher* Eddie Cicotte, der sein Team trotz Verletzungsproblemen zu 29 Siegen geworfen hat, die verdiente Zusatzprämie von 10.000 Dollar verwehrt (weil er 30 Spiele hätte gewinnen müssen) und Eddie, der vielleicht Ehrlichste von allen, seine Bereitschaft signalisiert, ist die Bestechung gemachte Sache. Ein paar der neun Spiele wollen sie sausen lassen, den Rest wollen sie gewinnen. Ihre Gegner, ausgerechnet die *Cincinnati Reds*, spielen überhaupt keine Rolle. Wenn die *White Sox*, deren Team nach Bekanntwerden des Skandals von der Presse in *Black Sox* umgenannt wurden, alles gegeben hätten, heißt es, wären sie in keinem einzigen Spiel geschlagen worden.

EIGHT MEN OUT ist ein *ensemble piece*, und wie Sayles es schafft, über zehn Charaktere auszufüllen, ist schon unglaublich (die Angst davor, mehrere Hauptfiguren zu haben, war über Jahre hinweg das größte Hemmnis, Baseball-Filme zu drehen, und es war der Grund, der viele angesehene Regisseure vor diesem Film zurückschrecken ließ. Und Baseball ist es immer noch, der dem deutschen Verleih soviel Furcht und Langeweile einflößte, daß er EIGHT MEN OUT nicht einmal für eine Video-Premiere hergab. Eine Schande!)

Die Darsteller sind, jeder für sich, eindrucksvoll; zusammen sind sie phantastisch. Wenn die acht in einem Richterspruch vorm Gefängnis bewahrt werden, Stunden später jedoch vom Baseball ausgeschlossen werden, ist das einer der bestürzendsten Momente des Kinos der 80er Jahre, auch weil Sayles in einer Parallelmontage zeigt, wie die Freigesprochenen feiern und wie auf einer Pressekonferenz verkündet wird, daß sie vom Baseball verbannt werden, daß ihr Leben zum Gefängnis wird.

Sayles ist absolut parteiisch, aber damit folgt er nur der Legende, die besagt, daß fast alle der acht Angeklagten nicht die gesamte World Series verkaufen wollten. Einige Spieler, so darf man nach Sayles' Film schließen, konnten so weit gar nicht denken: Der große Shoeless Joe Jackson etwa wußte gar nicht, was schlecht spielen bedeutet. Er solle sich mäßigen, sein Tempo drosseln, wird er von anderen Bestochenen angefahren. Das versteht er nicht. Shoeless Joe ist ein wenig beschränkt, völlig in sich gekehrt, nicht von dieser Welt. In der Darstellung von D.B. Sweeney ist er ein naiver Wundermann, einer der kaum redet, nicht viel versteht und noch weniger von sich preisgibt. Nur auf dem Feld läßt Shoeless Joe, dessen Spitznamen der Film nicht erklärt, alles raus. Um so umfaßbarer erscheint den Bewunderern, daß er an der Bestechung beteiligt war. *„Say it ain't so, Joe. Say it ain't so"*, stammelt ein kleiner Junge zwischen all den zynischen Reportern, als Joe das Gerichtsgebäude verläßt. Und Joe, der Texte mit einem „X" zeichnet, schaut hilflos zum Jungen und geht stumm und verzweifelt weg. Wem bei dieser Szene nicht die Tränen kommen, der ist nicht mehr zu retten.

Weiße Träume

„If you build it, they will come."

„*Was ist das?*" fragt Shoeless Joe Jackson, als er zum ersten Mal einen Flutlichtmast sieht. *„Die Geldgeber haben sie eingeführt, kurz nachdem Du gestorben warst"*, sagt Ray Kinsella. *„Sie haben gemerkt, daß mehr Menschen zu Abendspielen kommen."*

Ist er ein Geist? Ein Mythos? Shoeless Joe Jackson? Er ist Ray Liotta und von allem etwas.

Worauf Joe nur seufzt: *„Ja, ja, die Geldgeber."* Der Körper von Shoeless Joe Jackson ist schon lange tot. Aber seine Seele ist noch jung. Und sein Geist ist willig. Ray Liotta spielt Jackson nicht wie einen lebendig gewordenen Geist, sondern wie einen Fleisch gewordenen Mythos. Liotta ist für das Gelingen des Films genauso verantwortlich wie Kevin Costner. Der Film, in dem er die obigen Sätze sagt, erklärt, woher Joes Spitzname kommt, und er macht vielleicht auch den Europäern klar, was hinter dem Baseball steht: FIELD OF DREAMS, der Titel, bezieht sich nicht nur auf das Feld des Films, sondern auf alle Baseball-Felder.

Der Held des Films, Ray Kinsella, wird von einer Stimme ohne Körper dazu aufgefordert, auf seinem Maisfeld ein Baseball-Feld zu errichten. *„If you build it, he will come"*, sagt die Stimme, und Ray macht sich seinen Reim darauf: Wenn er das Feld macht, wird Joe Jackson aus dem Reich der Toten zurückkommen. Und er kommt tatsächlich. (Nicht alle können Joe sehen, aber Ray, seine Frau und Tochter können es). Die Stimme wird noch viel von Ray verlangen: Ray tritt eine lange Reise an, entführt einen verschollenen Schriftsteller, reist durch die Zeit und macht alle zu besseren Menschen. Was sich wie ein absurder SF-Film anhört, ist ein ernst gemeinter Märchenfilm. Der Film hat seine Komik, er hat auch leise Selbstironie, aber mit seiner *message* meint er es ganz ernst: Die Welt ist das, was wir aus ihr machen. Und der Himmel ist näher als wir denken.

So simpel erscheint der Film, und er hat auch eine Naivität, die man im heutigen Kino fast überhaupt nicht mehr antrifft. Er steht zu den Dingen, die er sagt, sucht keine Entschuldigungen für die Träumerei, die dahintersteckt. Natürlich mußte der Vergleich mit Capra kommen, aber FIELD OF DREAMS ähnelt Capra-Filmen tatsächlich, und die Naivität ist nicht vorgetäuscht oder kalkuliert, sondern ehrlich. Der Film ist reaktionär, aber anders als Gegner des Films behaupten, will FIELD OF DREAMS nicht das Vergangene vergessen machen. Der Film schaut in die Zukunft, auf die Möglichkeiten, die vor uns liegen. FIELD OF DREAMS ist, vorsichtig ausgedrückt, ein ungewöhnlicher Film. Ich freue mich, ihn bald wieder sehen zu können.

Jeff und Michelle im Central Park

New York – Köln

„Home is . . ."

Wenn man aus liberalen Filmen wie FIELD OF DREAMS oder Peter Weirs DEAD POETS SOCIETY kommt und nach soviel reinen Bildern die rauhe New Yorker Luft einatmet, kann das schon etwas desillusionierend sein. Diese Stadt hat so viel zu bieten, daß man von einem zweiwöchigen Aufenthalt ein Jahr lang erzählen könnte. Es ist so viel, daß man einige Perlen immer vergißt oder verpaßt.

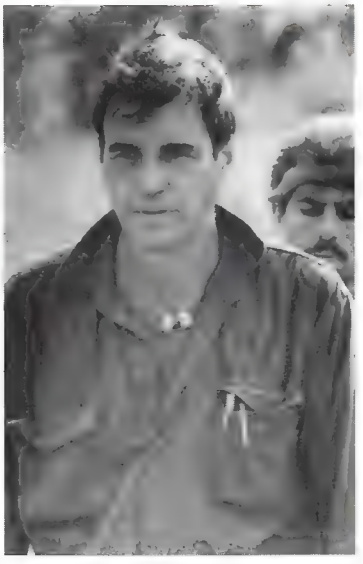
Vom Theater hätte ich auch diesmal beinahe nicht mehr sagen können, als daß ich nicht mehrere Stunden lang am Times Square anstehen wollte. Aber mit meiner Pressekarte kam ich in ein Stück, für das ich wer weiß was gegeben hätte. Gespielt wurde Shakespeare, *„Twelfth Night"*, im Central Park und in dem von der Stadt unterstützten *Delacorte Theatre* dargeboten von Michelle Pfeiffer, Mary Elizabeth Mastrantonio, Jeff Goldblum, Gregory Hines und und und. Es war kein großartiges, aber ein einzigartiges Stück, in der New Yorker Adaption immer wieder am Rand der Klamotte. Die Tragik des Stücks, das auch von Wahnsinn und den Freuden des Sadismus handelt, wurde hier in Komik verwandelt. Aber die Schauspieler hatten ihren Spaß, besonders Jeff Goldblum in der Rolle des Malvolio (was man ja auch italienisch als *„Ich will Schlechtes"* lesen könnte), wenn auch manch traditionsbewußter Kritiker über Goldblums Show zürnte. Während Michelle Pfeiffer die fehlende Theatererfahrung anzumerken war (es war ihr erster Theaterauftritt, und es schien, als warte sie oft darauf, daß die Kamera näher auf sie ranfahren würde – oder wollte ich einfach mehr sehen?), leuchtete Mary Elizabeth Mastrantonio so hell wie seit THE COLOR OF MONEY nicht mehr. Im Publikum, drei Reihen vor mir, strahlte der großartige Robin Williams, den ich tags zuvor noch als Lehrer in DEAD POETS SOCIETY bewundert hatte, wenn er drei Minuten von Fans unbehelligt blieb. Vor ihm saß Anjelica Huston, und als ich aus dem Theater kam, rannte mich beinahe Sigourney um. Ich glaube nicht, daß man ähnliches in so angenehmer Weise in einer anderen Stadt erleben könnte. Ich freue mich auf den Tag, an dem ich wieder in diesem dreckigen Tollhaus New York lande. Vielleicht schon in diesem Jahr, zu den US Open. Aber bis dahin freue ich mich, in Köln zu sein, in der schönsten Stadt der Welt.

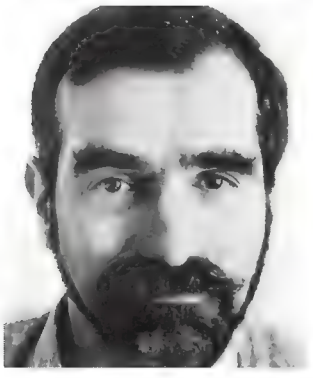
Robin Williams als Lehrer eines verklemmten traditionalistischen Internats: Eine Belebung des Films und des Kinosommers. Bei uns erst im nächsten Frühjahr im Kino.

90 FÜR DIE 90er

2. Teil

Neunzig Kurzporträts von Regisseuren, die heute in Amerika drehen. Es gibt sehr viel mehr, aber kaum welche, von denen wir mehr erwarten als von den hier aufgeführten. Die Auswahl ist nicht konsequent willkürlich, sondern willkürlich konsequent. Auf zwanzig Zeilen kann man natürlich nicht die Welt erklären und das Werk eines Regisseurs schon gar nicht. Aber man kann mit Ideen jonglieren, auf Leitmotive hinweisen und Erwartungen skizzieren. „90 Regisseure für die 90er", das ist ein ernstgemeintes Spiel.





7 von 90: Francis Coppola und Paul Schrader (mit George Lucas); John Sayles und Jonathan Demme; Oliver Stone; Martin Scorsese; Steven Spielberg (mit Lucas)

John Landis

John Landis

Seine Welt beginnt hinter dem *Paramount* – und sie reicht bis ins Allerunwahrscheinlichste. John Landis filmt die Rückseite des Kinos. Und als Zuschauer fühlt man sich, als wäre man durch eine Leinwand hindurchgeschritten, um gleich wieder vor einer Leinwand zu stehen, und wenn man auch durch diese Leinwand schreitet, wird man zweifellos vor der nächsten Leinwand stehen.

Landis inszeniert auf der Höhe seiner Zeit und ihrer Technik, aber sein Thema ist nicht die moderne Wirklichkeit: sein Thema sind die modernen Illusionen. TRADING PLACES war kein Kommentar zu Reagans Amerika, sondern eher die beschleunigte Version eines alten Kinomärchens. INTO THE NIGHT beschrieb nicht den Alptraum des modernen Angestellten, sondern den Wunschtraum des modernen Filmregisseurs: Ein Film, der ganz aus anderen Filmen besteht – völlig losgelöst von der Realität. John Landis rief die Kinogeister, und alle sind gekommen. Jetzt wird er diese Geister nicht mehr los – und das schlimmste aller Gespenster heißt Eddie Murphy. Den müßte man einfach fortzaubern können aus Landis' Filmographie. *cse*

1973 SCHLOCK (Schlock)
1977 THE KENTUCKY FRIED MOVIE (Kentucky Fried Movie)
1978 NATIONAL LAMPOON'S ANIMAL HOUSE (Ich glaub', mich tritt ein Pferd)
1980 THE BLUES BROTHERS (Blues Brothers)
1981 AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON (American Werwolf)
1983 TWILIGHT ZONE – THE MOVIE (Unheimliche Schattenlichter) *(Co-Regie mit Steven Spielberg, Joe Dante & George Miller)*
1983 TRADING PLACES (Die Glücksritter)
1983 COMING SOON *(Pay TV)*
1985 INTO THE NIGHT (Kopfüber in die Nacht)
1985 SPIES LIKE US (Spione wie wir)
1986 THREE AMIGOS (Drei Amigos)
1987 AMAZON WOMEN ON THE MOON (Amazonen auf dem Mond) *(Co-Regie mit Joe Dante, Carl Gottlieb, Robert K. Weiss & Peter Horton)*
1988 COMING TO AMERICA (Der Prinz aus Zamunda)

Barry Levinson (und Dustin Hoffman)

Barry Levinson

Ein tashlinesker Regisseur – das kann man ja jetzt sagen. Oder wie anders sollte man das nennen, wenn sich zwei die Autos einschlagen, zwei andere sich auf den Weg durch Amerika machen und der Rest in Diners rumhängt, als wären es Mädchenpensionate? Alles ist vermittelt bei Levinson, immer spielen die Medien die Hauptrolle: Autos, Fernsehen, Radio, Basebälle. Die ständigen Störungen machen alles nur noch größer, schneller, sentimentaler. Aber dabei zieht der Plot seine Bahn immer über tiefem Schwarz. Darauf zeichnen sich die Linien, denen diese Filme folgen, noch viel deutlicher ab. Wie auf Landkarten und Spielfeldern. Über alles legt sich dieser topographische Blick, den der Zuschauer beim Baseball hat. Dazu gesellt sich die Sehnsucht nach dem, was außerhalb dieses Blickes liegt. Nach dem einen Schlag, der Zeit und Raum verbindet und direkt in den Traum mündet: *Hollywod or Bust.* *malt*

1982 DINER (TV: Diner)
1984 THE NATURAL (Der Unbeugsame)
1985 YOUNG SHERLOCK HOLMES (Das Geheimnis der verborgenen Pyramide)
1987 TIN MEN (Tin Men)
1987 GOOD MORNING, VIETNAM (Good Morning, Vietnam)
1988 RAIN MAN (Rain Man)

Sidney Lumet*, Prince of New York Directors, *mit Treat Williams

Sydney Lumet

Look back in anger: sein heiliger Zorn muß traditionelle Wurzeln haben, sein Vater war Akteur im jüdischen Theater. Von daher auch seine großherzige Bereitschaft, seinen Stars viel Raum zu lassen, Hank Fonda und Rod Steiger, Paul Newman und Gene Hackman, nicht für sich selbst, sondern zur Darstellung der Probleme, die ihnen am Herzen liegen. Den falschen Verdacht, dabei nur auf Brisanz und auf Brillanz aus zu sein, nahm er in Kauf: seine Rolle war nie die des Verteidigers, geschweige denn des Anklägers, er blieb im Hintergrund, im Geschworenenzimmer, und hat, man mochte ihn getrost für meschugge halten, Punkt für Punkt seine Fälle durchgefieselt. Und siehe da, unter den trüben kleinen New Yorker Stories macht seine Inszenierung die große Tragödie sichtbar, und wo sich eben noch kleinbürgerlich jüdische Underdogs tummeln, bevölkern plötzlich die Prinzen der Stadt die Szene. So ist er von allen „engagierten" Filmemachern am besten gefahren in den Achtzigern, sein Kino heute demonstriert die Kunst des *running on empty*, die Schönheit des Leerlaufs, in dem seine Filme ihren Geschichten folgen wie den Schwingungen eines sanften Hügels. *fg*

1957 TWELVE ANGRY MEN
1958 STAGE STRUCK
1959 THAT KIND OF WOMAN
1960 THE FUGITIVE KIND
1961 A VIEW FROM THE BRIDGE
1962 LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT
1964 FAIL SAFE
1965 THE PAWNBROKER
1965 THE HILL
1965 THE GROUP
1967 THE DEADLY AFFAIR
1968 BYE BYE BRAVERMAN

1968 THE SEA GULL
1969 THE APPOINTMENT
1970 LAST OF THE MOBILE HOT-SHOTS
1970 KING: A FILMED RECORD . . . MONTGOMERY TO MEMPHIS *(Co-Regie mit Joseph L. Mankiewicz)*
1971 THE ANDERSON TAPES
1972 CHILD'S PLAY
1973 THE OFFENSE
1973 SERPICO
1974 LOVIN' MOLLY
1974 MURDER ON THE ORIENT EXPRESS (Mord im Orient-Expreß)
1975 DOG DAY AFTERNOON (Hundstage)
1976 NETWORK (Network)
1977 EQUUS
1978 THE WIZ
1980 JUST TELL ME WHAT YOU WANT
1981 PRINCE OF THE CITY (Prince of the City)
1982 DEATHTRAP
1982 THE VERDICT (Nichts als die Wahrheit)
1983 DANIEL (Daniel)
1984 GARBO TALKS
1986 POWER
1986 THE MORNING AFTER (Der Morgen danach)
1988 RUNNING ON EMPTY (Der Weg ins Ungewisse)
1989 FAMILY BUSINESS
1989 Q & A

David Lynch

Er nimmt die Kamera als Mikroskop, als Periskop, als Stethoskop, er fährt spazieren in den tiefsten Seelenklüften – und weil selbst David Lynch kein Gott ist und kein Hellseher, deshalb wird es sich wohl bei den Kopfgeburten, den Alptraumgestalten und Hirngespinsten nur um seine ureigenen Geschöpfe handeln. Lynchs Neurosen blühen in ungeahnten Farben, und Lynchs Kamera sieht Dinge, die dem bloßen Auge verborgen bleiben: Die Proportionen sind verschoben, die Farben leuchten zu grell, die Menschen sehen aus wie große Köpfe auf zu kleinen Körpern (was durchaus nicht nur auf den Elefantenmenschen zutrifft). Kurzum: Alles wirkt verrückt – und als Zuschauer kommen einem auch die eigenen Blicke wie die eines Geisteskranken vor. Was ja nur realistisch ist.
DUNE übrigens wird eines Tages in die Filmgeschichte eingehen: als verkanntes, genial gescheitertes Meisterwerk. *cse*

1978 ERASERHEAD (Eraserhead)
1980 THE ELEPHANT MAN (Der Elefantenmensch)
1984 DUNE (Der Wüstenplanet)
1986 BLUE VELVET (Blue Velvet)
1990 WILD AT HEART

Adrian Lyne

Eine fatale Anziehung, eine verhängnisvolle Affäre: Adrian Lyne und das Kino. Vielleicht wird man in 20 Jahren nur von ihm sprechen, wenn es darum geht, die Wurzeln des 90er-Jahre-Kinos zu erforschen. Es ist so leicht, ihn zu hassen: für seine Werbefilmer-Methoden, für seine Mißachtung der physischen Wirklichkeit, für seinen Hang zum Schnörkel und seine Leidenschaft fürs Ornament. Bei Lynch hat Sex die Schönheit eines Erkers, und selbst Passion ist nur eine Zierleiste auf den gestylten, stromlinienförmigen Bildern.
Vielleicht wird man aber bald ganz anders auf diese Filme gucken. Wird den Reiz des Unzusammenhängenden erkennen; wird würdigen, wie Lyne die Bilder von ihrer Umgebung isoliert; wird seinen eiskalten Blick genießen und seine Strategien verteidigen: Was spricht eigentlich dagegen, wenn Lyne einen Busen nicht anders als eine Vase photographiert, wenn er Gesichter nur als Requisiten zuläßt und seine Bilder als Werbung ihrer selbst arrangiert. Womöglich ist Lyne der letzte Surrealist? Vielleicht sogar der erste. *cse*

1980 FOXES
1983 FLASHDANCE (Flashdance)
1986 9 ½ WEEKS (9 ½ Wochen)
1987 FATAL ATTRACTION (Eine verhängnisvolle Affäre)

***Joe Mantegna und David Mamet auf dem Set von* THINGS CHANGE**

David Mamet

A deal is a deal", sagt Don Ameche – und wird dann doch in die Pfanne gehauen. So ist es in beiden Spielfilmen, die der Autor und Pulitzer-Preisträger bis jetzt selbst inszeniert hat. Der Vorschlag zu einem zwielichtigen Geschäft setzt das Spiel in Bewegung. Die Mitspieler werden mehr oder weniger unfreiwillig rekrutiert. Unsicher bewegt sich die Psychologin Margaret Ford (Lindsay Crouse) in dem verrauchten Nachtlokal. Aber wenn sie am Pokertisch sitzt, ist es bereits zu spät. Noch als sie glaubt, mit ihrem Wissen das Geflecht aus Lüge, Betrug und Täuschung entwirren zu können, läuft das detailliert geplante Untergangsprogramm schon längst. Wie die Helden klammert sich der Zuschauer an einen Ehrenkodex, den es nicht gibt, der es ihm aber erlaubt, das falsche Spiel in vollen Zügen zu genießen. Er geht dabei fast zugrunde, wie Don Ameche, dem nur eine kleine Telefonmünze das Leben rettet. *ans*

1987 HOUSE OF GAMES (Haus der Spiele)
1988 THINGS CHANGE (Mehr Glück als Verstand)

David (K.) Lynch

90
FÜR DIE
90er

Michael Mann

Michael Mann

Und das da bist du, sagt James Caan, der *thief*, zu der Serviererin, die von Tuesday Weld gespielt wird, als er ihr in der hintersten Ecke eines nahezu leeren Fast Food-Restaurants die Fotocollage zeigt, die er im Gefängnis aus Illustriertenbildern zusammengeklebt hat. Da sei alles zu sehen, was er möglichst bald haben will und wofür er Einbrüche begeht: Ein luxuriöses Haus, ein protziges Auto, die ganzen Spießerphantasien. Eine Frau (wie Tuesday Weld) natürlich auch. Er deutet auf die Abbildung irgendeines Cover Girls und sagt nur: *„Und das da bist du."* Wahnsinn. Die Frau, der sowas nicht imponiert, muß erst noch geboren werden, im Kino wie im richtigen Leben. Amerikanische Filme sind und bleiben die beste Lebensschule. Eine einzige Szene genügt, um zu begreifen, was man jahrelang falsch gemacht hat. Der Film heißt einfach THIEF und ist von 1981. Ob Michael Mann nochmals zu solcher Form aufläuft? Eine Thomas Harris' Verfilmung war ein Schritt dorthin. Ansonsten ist Mann der Erfinder von *„Miami Vice"*. Das sagt ja schon genug. *UvB*

1979 THE JERICHO MILE
1981 THIEF (Der Einzelgänger)
1983 THE KEEP
1986 MANHUNTER (Blutmond)

Jim McBride

Garry Marshall

Unter den amerikanischen Kinoregisseuren ist er der *king of soap*, immer am Abgrund zum Fernsehen: mit seinen Bildern und seinen Geschichten. Aber schon von Anfang an bekam er Stars: Jackie Gleason, Sean Young, Tom Hanks, Eve Marie Saint, Matt Dillon. Später folgten Goldie Hawn, Kurt Russell, Barbara Hershey und Bette Midler. Und neuerdings macht Marshall nicht nur gute, sondern auch noch interessante Star-Filme: Dem schönen Bauernmärchen OVERBOARD (mit Goldie Hawn als böser Hexe mit dem Herz einer Prinzessin, sprich einer Mama) folgte ein Frauenfilm im besten Sinn, BEACHES, der unverschämt gefühlig, aber auch gefühlvoll und hemmungslos frauenfreundlich war. Der Chauvi wird zum Feministen. Eine erstaunliche Karriere. (Dabei mochten wir Marshall schon, als er schlecht war, weil seine Filme uns stets einen Gastauftritt von Hector Elizondo bescherten.) *Mp*

1982 YOUNG DOCTORS IN LOVE
1984 THE FLAMINGO KID (Flamingo Kid)
1986 NOTHING IN COMMON (Sie haben nichts gemein)
1987 OVERBOARD (Ein Goldfisch an der Leine)
1988 BEACHES (Freundinnen)
1989 3000

John Milius

Jim McBride

What's up Dick, what's up Dennis . . . Ein letztes Stoßgebet zum Silver Surfer, der der einzige ist, der eure Einsamkeit verstehen kann, der weiß, daß der Weg zum Ruhm immer durch die Niederlage führt, dann beginnt euren Tanz, auf den Straßen, auf der Konzertbühne, unter den Blicken aller andern, die euch nicht treffen werden, keiner kann euch sehen, ihr seid ganz für euch, sie werden denken, Marionetten vor Augen zu haben, einen eitlen Gockel, einen irrwitzigen Jack-in-the-box, und eure Konzentration lesen als Exhibitionismus, sie werden euer Glück nicht fassen können, an dessen Ende der Tod stehen muß, nicht mal mit einem „Verrückt" werden sie euch gerecht, die ihr die letzten Gerechten dieser Welt seid, was die Selbstgerechtigkeit einschließen muß, die Verachtung dessen, der wie eine Kerze ist, die von beiden Seiten her sich verzehrt, denn das wahre Leben ist immer anderswo, und wo anders als jenseits der Kinoleinwand . . . *fg*

1967 DAVID HOLZMAN'S DIARY
1968 MY GIRLFRIEND'S WEDDING
1971 GLEN AND RANDA
1973 A HARD DAY FOR ARCHIE/*HOT TIMES* (Wiederaufführung als MY EROTIC FANTASIES, 1974, mit zusätzlichem Material eines anderen Regisseurs)
1983 BREATHLESS (Atemlos)
1986 THE BIG EASY (Der große Leichtsinn)
1989 GREAT BALLS OF FIRE (Great Balls of Fire)

John McTiernan

Zerrissene Kleider und zerfetzte Körper. Von oben, von unten, von innen kommt das enigmatisch Schreckliche. Eine grausam-tolle Ur-Welt oder Nach-Welt entblößt sich. Das Action-Experimental-Kino des John McTiernan, das sind Wüsten- und Urwaldfilme, schöne Varianten aus California zu Millers MAD MAX-Serie und Camerons Technoir-Filmen. Punk-Nomaden ziehen da durch die Wüsten-Stadt der Engel. Ein Außerirdischer spielt mit einem Söldnertrupp im mittelamerikanischen Dschungel das allergrausamste Spiel. Ein moderner Wolkenkratzer schließlich wird zum Gebirge voller Schluchten und Höhlen. In diesen Spielplätzen kämpfen die Helden gegen mysteriöse Terror-Gangster, Phantome der Nacht und High Tech-Übermonster, vielleicht gegen ihre eigenen Schemen. Unter die Lupe werden die Helden dabei genommen und seziert. Und da entpuppt sich Schwarzenegger als noch stärker, als David nämlich. *hasch*

1985 NOMADS
1987 PREDATOR (Predator)
1988 DIE HARD (Stirb langsam)
1989 THE HUNT FOR RED OCTOBER

John Milius

Teddy Roosevelt und McArthur und Hemingway, die Jagd und das Surfen, Mythen also und Legenden, daraus besteht seine Welt: John Milius. Ein Literat voller Kraft, Gefühl und Phantasie. Ein schillernder Vertreter des amerikanischen *machismo*. Ein amerikanischer Bär ist er, und ein Verwandter des Märchenkönigs. Einer, der sich noch stilisiert, der Leben und Kino vermischt. Träume, Kinderphantasien sind seine Filme, edel und schön und dunkel. Aus Fleisch und Blut, jegliches Plastik sprengend. Furiose Landschaften gibt es in seinen Filmen: schneebe-

Habe ich es richtig gemacht, Mr. Welles? Mike Nichols 1970, bei den Dreharbeiten zu **CATCH 22**

deckte Berge, Wellen und Wogen, Dschungel und Wüste, Nostalgie und Sehnsucht. Der noble Wilde ist sein Held. Der Weiße wird zum Eingeborenen, von Jeremiah Johnson bis zu den Kindern von Lederstrumpf in RED DAWN. Männerfilme, Jungensfilme macht Milius, mit wunderschönen Frauen, mit Amazonen und *native women*. Alle warten wir auf die große Welle, auf den großen Augenblick, wo wir König sein werden. Er weiß davon zu erzählen. *God bless John Milius!*

hasch

1973 DILLINGER (Dillinger)
1975 THE WIND AND THE LION (Der Wind und der Löwe)
1978 BIG WEDNESDAY
1982 CONAN THE BARBARIAN (Conan, der Barbar)
1984 RED DAWN (Die rote Flut)
1988 FAREWELL TO THE KING (Farewell to the King)

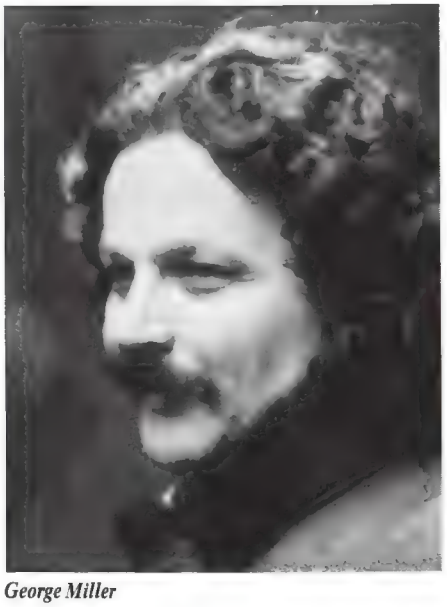
George Miller

Die Welt ist untergegangen, und keiner hat's gemerkt. Die Kultur ist versickert wie Wasser in der Wüste, die Menschen sind zu Barbaren degeneriert; sie machen sich Bilder, weil ihnen die Sprache entgleitet. Sie beten zum Benzin, feiern kryptische Rituale, und in ihren Köpfen macht sich der Aberglaube breit: Es ist nur auf den ersten Blick ein weiter Weg von der Mad-Max-Trilogie zu den *Hexen von Eastwick*. In allen Filmen Millers geht es um den schleichenden Weltuntergang, um den Verlust der Rationalität, den Zerfall der verbindlichen Zeichen, ums Verdursten der Zivilisation. Der verrückte Max ist nicht nur der erste postmoderne Zyniker und der letzte Erbe von James Stewart – er ist auch ein Bruder des Satansbratens Darryl Van Horne: Beide bewegen sich jenseits von Gut und Böse, weil Gut und Böse verschwunden sind. Sie haben beide den Teufel im Leib und können nichts dafür. George Millers Kamera aber, die hat den bösen Blick – und Miller kann was dafür. *cse*

1979 MAD MAX (Mad Max – Der Rächer)
1982 THE ROAD WARRIOR (Mad Max II – Der Vollstrecker)
1983 TWILIGHT ZONE – THE MOVIE (Unheimliche Schattenlichter) (Co-Regie mit John Landis, Steven Spielberg & Joe Dante)
1985 MAD MAX BEYOND THUNDERDOME (Mad Max jenseits der Donnerkuppel) (Co-Regie mit George Ogilvie)
1987 THE WITCHES OF EASTWICK (Die Hexen von Eastwick)

Mike Nichols

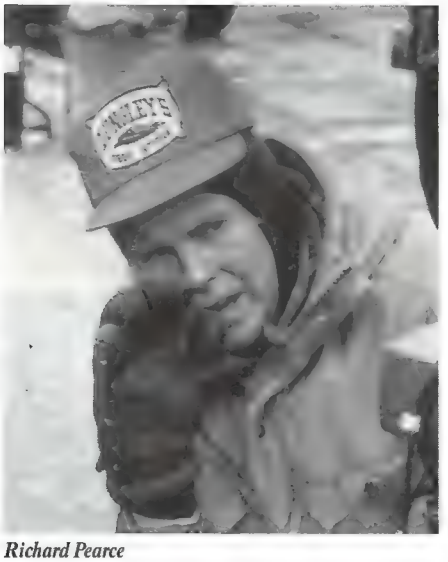
Ein Deutscher von Geburt, geht es ihm immer um Ernst und Ordnung. Außenseiter und Anpassung. So kommt es, daß bei Nichols das Märchen direkt mit dem Business verbunden ist und die Komödie mit dem Krieg. Immer wieder drängelt sich Komik in seine Dramen und umgekehrt; und wenn sich seine Filme manchmal in Chaos und Hektik zu verlieren scheinen, gehört gerade das zu seinen gewieftesten Tricks, besonders in CATCH 22. Nichols gilt als Schauspielerregisseur, aber oft genug wird die Kamera zum Protagonisten, in WORKING GIRL besonders, aber auch in THE GRADUATE (am Swimming-Pool!). Und es gibt wenige Filme mit so schonungslosen Totalen, so trostlosen Idyllen wie in CATCH 22. Ganz frei und doch gefangen, von



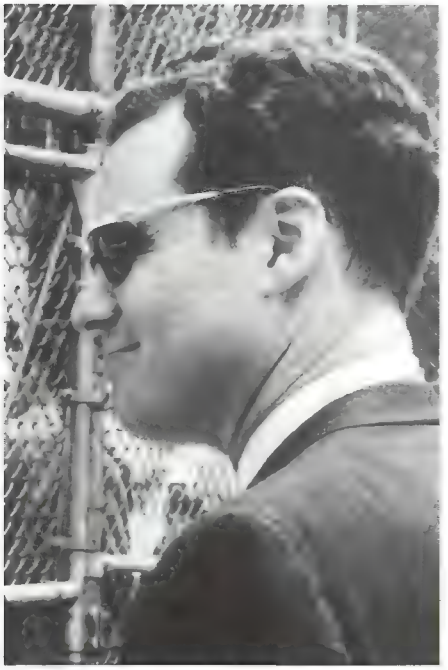
George Miller

90
FÜR DIE
90er

Jessica Lange lauscht den Vorschlägen von Sydney Pollack



Richard Pearce



Alan J. Pakula, ganz am Anfang seiner Regiekarriere

einem Traum, von einem Land, von einem Ideal. Und wenn ein Ziel erreicht ist, bleiben für die Zukunft noch genug Fragen, zu viele Zweifel. Wohin sind Dustin und Katharine gefahren? Was macht Tess McGill wohl gerade? *Mp*

1966 WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?
1967 THE GRADUATE (Die Reifeprüfung)
1970 CATCH-22 (Catch 22)
1971 CARNAL KNOWLEDGE (Die Kunst zu lieben)
1973 THE DAY OF THE DOLPHIN (Der Tag des Delphins)
1975 THE FORTUNE
1980 GILDA LIVE
1983 SILKWOOD (Silkwood)
1986 HEARTBURN (Sodbrennen)
1988 BILOXI BLUES
1988 WORKING GIRL (Die Waffen der Frauen)
1990 POSTCARDS FROM THE EDGE

Alan J. Pakula

Comes a director . . . Eine eigene Deklination des amerikanischen Liberalismus, und von dem was früher das Autorenkino hieß: als Ausgangspunkt Geschichten von Individuen, von Einzelgängern und -kämpfern, aber am Ende Filme von Räumen, vom Widerstand, den sie bieten, je weiter desto heftiger. Was einen erschreckenden Blick freigibt auf Amerika heute und seine Regionen. Eine Nation von (freiwilligen) Waisenknaben? *His Girl Friday* in Nixon-Land, das ist näher an Robinson als alle anderen Versionen. Auf den Kopf gestellter Hawks, die Helden sind Profis, aber ihr Regisser geriert sich als Amateur. Bei jeder Art des Idealismus sind immer schon die Obsessionen im Spiel. *Parallex View*, das ist Politik und Paula, die Paranoia der road movies: Suchen ist Davonlaufen. Hier gibt es jenen fürchterlichen toten Punkt, vor dem wir im Kino immer zittern: nach ein paar kurzen Minuten auf der Leinwand ist Paula Prentiss wieder gestorben. *fg*

1969 THE STERILE CUCKOO
1971 KLUTE
1973 LOVE AND PAIN AND THE WHOLE DAMNED THING
1974 THE PARALLAX VIEW (Zeuge einer Verschwörung)
1976 ALL THE PRESIDENT'S MEN (Die Unbestechlichen)
1978 COMES A HORSEMAN
1979 STARTING OVER (Auf ein Neues)
1981 ROLLOVER (Das Rollover-Komplott)
1982 SOPHIE'S CHOICE (Sophies Entscheidung)
1986 DREAM LOVER
1987 ORPHANS (Kellerkinder)
1989 SEE YOU IN THE MORNING
1990 PRESUMED INNOCENT

Ivan Passer

Selbstverständlichkeit der Einstellungen, Schärfe der Konturen, Intimität des Lichts. Amerika in den Augen eines Fremdgebliebenen, ohne Pathos, ohne Mitgefühl. „*Sometimes when I wake up in the middle of the night I have to go and see if I'm still here.*" Cutter & Bone & Mo: die Freundschaft, die Liebe, die Verlassenheit. Erinnerung, die ihr Recht will, Träume, die nicht am rechten Platz sind. Verletzungen und Amputation: Vietnam ist die Wiederholung der Niederlage des amerikanischen Südens. Die Besiegten haben ihre Gewißheit, der Tod ist eine Attacke auf weißem Pferd. CUTTER'S WAY: ein Film über die Unsterblichkeit. „Thus in silence in dreams' projections, returning, resuming, I thread my way through the hospitals, the hurt and wounded I pacify with soothing hand, I sit by the restless all the dark night, some are so young, some suffer so much . . ." *fg*

1965 A BORING AFTERNOON
1965 INTIMATE LIGHTING
1971 BORN TO WIN
1974 LAW AND DISORDER
1976 CRIME AND PASSION
1978 SILVER BEARS
1981 CUTTER'S WAY
1985 CREATOR
1988 HAUNTED SUMMER

Richard Pearce

Landschaften sind alles. Im Mid West und in Louisiana haben seine Filme gespielt und dabei Räume geschaffen, in denen die Geschichten zuhause sein konnten. In mancher Hinsicht ist Richard Pearce der Terence Malick der Achtziger. Es gibt zwei oder drei Dinge, die er erzählen will. Geschwätzigkeit ist nicht seine Sache. Dem Melodrama oder der Action läßt er jederzeit den Vortritt, um sich in ihrem Rücken Raum zu schaffen für ein paar Blicke, die denselben Geschichten in der Studiozeit entgangen waren. Die endlose Zufahrt auf die offene Schlafzimmertür in COUNTRY, wenn alle Unwetter vorüber sind, und die ausgiebigen Schwenks durch ein altes Hotel in New Orleans in NO MERCY, wenn die Katastrophe erst noch bevorsteht. Dazu Sam Shepard und Jessica Lange im einen, und Richard Gere und Kim Basinger im anderen Film als Paare, die zu gut zueinander passen, als daß ihre Begegnung noch Funken schlagen könnte. Das ist das andere Glück, von dem Pearce erzählt. *malt*

1977 THE GARDENER'S SON (TV)
1978 SIEGE (TV)
1979 NO OTHER LOVE (TV)
1979 HEARTLAND

1983 THRESHOLD
1983 SESSIONS (TV)
1984 COUNTRY
1987 NO MERCY (Gnadenlos)
1989 THE LONG WALK HOME

Sydney Pollack

Blonde Träume, mythische Männer. Robert Redford. Das ist das erste, woran ich bei Pollack denke. An die starken Frauen. Jessica Lange zuallererst. Pollack ist überall und in jedem Genre zu Hause. Aber sein erstes Anliegen ist es, den Zuschauer zu unterhalten. Die Wünsche kommen erst danach, vor allem das Verlangen nach Ehrlichkeit. Man kann alles mit Pollacks Figuren anstellen, nur belügen darf man sie nicht: weil er lügt, muß Dustin Hoffman leiden, weil er Jessica Lange lesbisch vorkommt; weil er belogen worden ist, muß Redford vor den Menschen in die Einsamkeit flüchten; und Newman aus der Reserve herauskommen. Die Helden stellen höhere Ansprüche an sich als an die Welt, und für ihre Fehler bestrafen sie sich selbst: Mitchum schneidet sich einen Finger ab; Jane Fonda gibt sich die Kugel. Selbst im Erfolg verliert man bei Pollack. Deshalb gibt es bei ihm am Ende auch stets mehr Verlierer als Gewinner. *Mp*

1965 THE SLENDER THREAD
1966 THIS PROPERTY IS CONDEMNED (Das Mädchen gehört mir)
1968 THE SCALPHUNTERS
1969 CASTLE KEEP
1969 THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? (Nur Pferden gibt man den Gnadenschuß)
1972 JEREMIAH JOHNSON (Jeremiah Johnson)
1973 THE WAY WE WERE (So wie wir waren)
1975 THE YAKUZA (Yakuza)
1975 3 DAYS OF THE CONDOR (Die drei Tage des Condor)
1977 BOBBY DEERFIELD (Bobby Deerfield)
1979 THE ELECTRIC HORSEMAN (Der elektrische Reiter)
1981 ABSENCE OF MALICE (Die Sensationsreporterin)
1982 TOOTSIE (Tootsie)
1985 OUT OF AFRICA (Jenseis von Afrika)
1989 HAVANA

Bob Rafelson

Der Traumversessenste von allen, und deswegen schwer auszurechnen. Etwas Schwarz ist immer dabei, und immer etwas mehr als seiner Karriere wirklich gut tut. Viel zu verzweifelt sind seine Filme, um den Studios irgendwelche Sicherheiten bieten zu können. Schon in den Siebzigern hätte man sich viel mehr um ihn kümmern sollen, aber schließlich hatte er mit den *Monkeys* eine groß angelegte Fälschung zum Erfolg geführt und sich dadurch verdächtig gemacht. Und auch jetzt fällt er durch den Rost, weil sich der Postmann und die schwarze Witwe zueinander verhalten wie Katz und Hund. Denn zum Thema Gattenmord haben sie wirklich völlig verschiedene Ansichten. Nur die Art, wie sich Jessica Lange und Debra Winger ihrer letzten Chance an den Hals werfen wie Ertrinkende ihrem Retter hat etwas Vergleichbares. Es sind Filme, in denen sich der Regisseur bewußt unter der Schürze der Frauen versteckt, um zuzusehen, wie sie mit den Männern fertig werden. Das macht ihre Erotik und ihre eigentümliche Phantasie aus. *malt*

All the way. ***Bob Rafelson und Jack Nicholson, fast zehn Jahre nach ihrer letzten Zusammenarbeit.***

1968 HEAD
1970 FIVE EASY PIECES
1972 THE KING OF MARVIN GARDENS
1976 STAY HUNGRY
1981 THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Wenn der Postmann zweimal klingelt)
1987 BLACK WIDOW (Die schwarze Witwe)
1989 MOUNTAIN OF THE MOON

Robert Redford

Wie man mit sich selbst umgeht, sich vor sich selber bewahrt. Der bewunderte Held ist kein Narziß, will im Spiegel sich und nicht das Bild von ihm sehen. Nur deshalb ist Redford Regisseur geworden: weil er als Darsteller sich selber und das Bild, das wir von ihm haben, nicht bezwingen kann. Von dem Wunsch getrieben, ganz normal zu sein, erzählt er von durchschnittlichen Menschen, die Wunder vollbringen: die eine Familie und ein Dorf retten. Wunder sind ganz alltäglich, sie geschehen auf ihre Art täglich, nur sind wir so stumpf geworden, daß wir die Größe im Kleinen nicht mehr genügend würdigen. Und nur weil Redford seine Wunder wie Alltäglichkeiten inszeniert, verlieren sie nichts von ihrer Magie. *Mp*

1980 ORDINARY PEOPLE (Eine ganz normale Familie)
1988 THE MILAGRO BEANFIELD WAR (Milagro)

Robert Redford

90
FÜR DIE
90er

Rob Reiner

Ivan Reitman

George A. Romero

90 FÜR DIE 90er

Rob Reiner

Rob Reiner ist der Richard Thorpe des modernen Kinos aus Hollywood. Daß dieser Vergleich heute fast keinem mehr etwas sagt, zeigt nur, wie angenehm altmodisch Reiners Filme sind. Die *Geheimnisse eines Sommers* und die Abenteuer eines Märchens hat er gezeigt und sich die Naivität durch Distanz nicht trüben lassen. Richard Dreyfus als Autor und Peter Falk als Erzähler sind seine Vermittler, die die kühnsten Träume aus dem Reich der Phantasie herüberretten. Die schönsten Abenteuer, das beweisen seine Filme, sind auch heutzutage keine Sache der Perspektive, sondern des Herzens. Über Meere aus Traurigkeit und Klippen der Angst führen seine Geschichten direkt in die Zeiten, als das Kino noch ein einarmiger Bandit war. *malt*

1984 THIS IS SPINAL TAP
1985 THE SURE THING (Der Volltreffer)
1986 STAND BY ME (Das Geheimnis eines Sommers)
1987 THE PRINCESS BRIDE (Die Braut des Prinzen)
1989 WHEN HARRY MET SALLY (Harry & Sally)

Karel Reisz

Eine einzigartige Karriere. An die 10 Filme in 30 Jahren. Davor Filmkritik für „*Sequence*" und ein wichtiges Buch über den Filmschnitt. Free Cinema, 60er-Jahre-Gespinste, Amerika: Reisz ist ein unbekannter Meister. Gediegenheit und Zorn, das macht ihn zum Außenseiter. Lehrhaft, prätentiös und sorgfältig gemacht sind seine Filme. Und sie sind aufregend und sinnlich. Gebremster Enthusiasmus, Involvierung und Distanz, das ist vielleicht der Schlüssel zu seinem Werk. SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING über Jugend und Verzweiflung und THE GAMBLER über Amerika, *machismo* und Erwachsensein sind Filme, nach denen man anders durch die Welt geht. Die Autoren der Filme sind Alan Silitoe und James Toback. Reisz scheint sie mit seinem Stil zu bremsen, um sie damit zu verstärken. *hasch*

1958 WE ARE THE LAMBETH BOYS
1961 SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING
1964 NIGHT MUST FALL
1966 MORGAN!
1969 ISADORA
1974 THE GAMBLER
1978 WHO'LL STOP THE RAIN
1981 THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN (Die Geliebte des französischen Leutnants)
1985 SWEET DREAMS
1989 EVERYBODY WINS

Ivan Reitman

Mit (s)exploitation hat er angefangen, über Kanada und das Produzententum den Weg nach Amerika gefunden: Reitman ist ein Ausbeuter geblieben, er ist nie zum *creator* geworden. Er ist immer (nur) so gut wie sein Material, aber nie so gut wie sein Budget. Seine Filme sind chaotisch (deshalb funktionieren auch nur seine New York-Filme), vermitteln eine ungeheure Flapsigkeit, und es ist kein Wunder, daß er in Hollywood keinen guten Ruf genießt, angesichts der Kopfschmerzen, die er seinen Geldgebern und Stars bereitet hat. Aber das, was ihn schludrig erscheinen läßt, macht Reitmans Filme so sympathisch: Der Film ist ein großes Spielzeug für ihn, bei dem man schöne Feuerchen legen kann. Die Stars danken es ihm mit gleichfalls gelassenen *performances* (Redford, Winger, Dennehy) und ausgelassenen *acts* (Bill Murray). Und so schön verkommen wie bei Reitman in GHOSTBUSTERS II war New York selten im Kino. *Mp*

1971 FOXY LADY
1973 CANNIBAL GIRLS
1979 MEATBALLS (Babyspeck und Fleischklöße)
1981 STRIPES
1984 GHOSTBUSTERS (Die Geisterjäger)
1986 LEGAL EAGLES (Staatsanwälte küßt man nicht)
1988 TWINS (Zwillinge)
1989 GHOSTBUSTERS II

George A. Romero

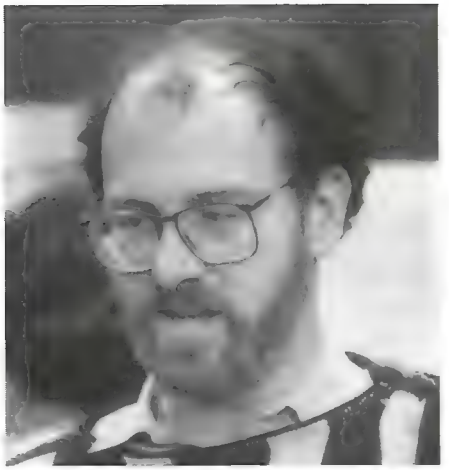
Der Horror von Armageddon. Die Toten kehren zurück, weil kein Platz mehr ist in der Hölle. *Post Doomsday*, der jüngste Tag. Schrekken, Spaß und Spannung um das Ende, das vielleicht ein Anfang ist. Die Zombie-Trilogie und CRAZIES handeln davon und auch ein wenig Romeros romantisches Meisterwerk KNIGHTRIDERS, in dem König Artus auf seinem schweren roten Motorrad gegen einen Lastwagen knallt. Romero-Filme haben eine ganz eigenartige Mischung. Sie sind Comic und Soziogespinst, bitterernst und ironisch, Kunst und Exploitation. Die beiden ersten Zombie-Filme waren schockierende Innovationsschübe im Horror-Kino: die „Nacht", gedreht im klassischen Underground-Schwarzweiß, das „Morgengrauen" als gore-Fest in knalligen Farben. Der „Tag" ist ein Nachspiel, traurig und intelligent. Seine große Abschlußvision hat Romero noch nicht realisieren können. Auf die *gore*-Szenen wollte er nicht verzichten. Denn dieser Unabhängige gehört zu denjenigen, die bewiesen haben, daß Suggestion und krasse Darstellung, Kunst und Gedärme zusammengehen können. *hasch*

1968 NIGHT OF THE LIVING DEAD (Die Nacht der lebenden Toten)
1972 THERE'S ALWAYS VANILLA
1972 THE CRAZIES (Crazies)
1973 HUNGRY WIVES
1978 MARTIN
1979 DAWN OF THE DEAD (Zombie)
1981 KNIGHTRIDERS (Ritter auf heißen Öfen)
1982 CREEPSHOW (Unheimliche Geschichten)
1985 DAY OF THE DEAD (Zombie – Das letzte Kapitel)
1988 MONKEY SHINES (Der Affe im Menschen)
1989 TWO EVIL EYES (Co-Regie: Dario Argento)

Joseph Ruben

Mancher Regisseur debütiert mit einem furiosen *bäng!*, und was dann folgt, sind allenfalls Trommelwirbel, die auf den nächsten Paukenschlag warten lassen, auch wenn der nie kommt. Anders Joseph Ruben: Mit 25 drehte er seinen ersten Film. Es folgten je zwei weitere mit Robert Carradine (dem kleinen Bruder von David und Keith) und Dennis Quaid (als der noch der kleine Bruder von Randy war), allesamt rasch heruntergekurbelte Teenie-Exploitation-Filmchen, denen man ansah, daß wenigstens die Macher beim Drehen ihren Spaß hatten. Aber nicht einmal der reifste, sprich: am wenigsten pubertäre unter diesen Filmen, JOYRIDE (mit

Karel Reisz mit der Geliebten der Kinokameras. Am Ende dieses Jahres wird Reisz nur drei Filme während der 80er gemacht haben – aber was für welche!



Joseph Ruben

Alan Rudolph (vor Wandas Café)

John Sayles

einer blutjungen Melanie Griffith), vermochte einen Eindruck zu hinterlassen: Neun Jahre und fünf Filme lang gab es in Rubens Karriere weder Paukenschlag noch Trommelwirbel, sondern nur absolute Stille. Dann, aus heiterem Himmel, der erste Hammer: In DREAMSCAPE, seinem dritten Ruben-Film, schaltet sich Dennis Quaid in die Alpträume anderer ein und wirkt aktiv darin mit – hochkarätige Trash-Fantasy, eines Larry Cohen würdig. Von Psi zu PSYCHO: In THE STEPFATHER verkörpert Terry O'Quinn eine Mischung aus Onkel Charlie, Norman Bates und Marnie. Und in TRUE BELIEVER schließlich, einer Art Schmuddel-Remake von Yates' saubererem SUSPECT, bringt Ruben den Gerichtsfilm dahin, wo er hingehört – in die Gefilde purer Phantasie, wo Neonazis die Christopher Street unsicher machen und sich Anwalt James Woods als Ex-Hippie in seinem Philip-Marlowe-Büro von Yuppie-Partner Robert Downey, Jr. an 68er-Ideale erinnern lassen muß. Drei Filme der unterschiedlichsten Genres, drei Meisterleistungen. Nach diesem Dreifach-*bäng!* ist bei Ruben künftig alles drin. *rf*

1975 THE SISTER-IN-LAW
1976 THE POM-POM GIRLS
1977 JOYRIDE
1978 OUR WINNING SEASON
1980 GORP
1984 DREAMSCAPE
1987 THE STEPFATHER (Kill, Daddy, Kill!)
1989 TRUE BELIEVER (Dreckiges Spiel)

Alan Rudolph

Welcome L.A., Good Bye Paris. Die Städte bei Rudolph sind Modelle, Modelle für ein Leben, das sich dort einrichtet, ohne bleiben zu wollen. Als Kris Kristoffersen aus dem Gefängnis kommt, bringt er ein selbstgebasteltes Modell von Rain City mit. Darin haben seine Träume eine Heimat gefunden. Dort spielt TROUBLE IN MIND. Und die Modellansichten werden genauso verwendet wie in THE MODERNS die alten Pariser Ansichten und Bilder von Raoul Dufy. So entwirft Rudolph eine Topographie der Gefühle. Fast abstrakt ist er da, wo es doch um die allerkonkretesten Leidenschaften geht. Minnelli und seinen Choreographien ist er dabei näher als dem New Hollywood. Der Reigen ist seine Dramaturgie, weswegen er sich nie auf den Punkt bringen läßt. Durch seine Filme muß man sich bewegen, wie man in Museen an Bildern vorbeispaziert. Die Schönheit in seinen Filmen ist wankelmütig, mal einprägsam, mal flüchtig. Es gibt nichts, was man von ihm nicht gern verfilmt sähe. Außerdem hat er aus Geneviève Bujold eine Frau und aus Keith Carradine einen Sympathen gemacht. *malt*

1972 PREMONITION
1973 TERROR CIRCUS
1977 WELCOME TO L.A.
1979 REMEMBER MY NAME (Du wirst noch an mich denken)
1980 ROADIE (Roadie)
1982 ENDANGERED SPECIES
1983 RETURN ENGAGEMENT
1984 CHOOSE ME (Sag' ja)
1984 SONGWRITER
1985 TROUBLE IN MIND (Trouble in Mind)
1987 MADE IN HEAVEN (Made in Heaven)
1988 THE MODERNS (The Moderns)

John Sayles

Der sympathische Underdog von nebenan, der *„independent-director"*, den man mögen muß. An ihm werden wir noch viel Freude haben. Er probiert alles mal aus, hat aber stets ein klares Ziel vor Augen und jede Menge Botschaften unters Volk zu bringen. Kennt das Leben nicht nur aus dem Kino und wirkt, als wäre er direkt aus einem dieser Beschäftigungsprogramme für arbeitslose Künstler und Weltverbesserer der New Deal-Ära in die Gegenwart gebeamt worden. THE RETURN OF THE SYRACUSE SEVEN hat 60.000 $ gekostet, verdient mit den Scripts für ALLIGATOR und PIRANHA. So muß es sein. Hat nette Filme gedreht und dann vom zweiten in den vierten Gang hochgeschaltet: MATEWAN. Kino wie eine Studs Terkel-Reportage, klug und anrührend, in den Wunden Amerikas herumwühlend. Der Kerl, der den Dorfpolizisten spielt, ist der beste Schauspieler der Welt. Unbedingt.

UvB

1980 RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN (??)
1983 LIANNA (Lianna)
1983 BABY IT'S YOU
1984 THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET (Der Bruder vom anderen Stern)
1987 MATEWAN
1988 EIGHT MEN OUT

Martin Scorsese

Der Enkel von Fuller und Powell, den Meistern des labyrinthischen Kinos, bei denen er die Kunst von *action and painting* gelernt hat. Er will die totale Bewegung, aber so unwahrscheinlich gesteigert, durch Verzögerung, daß sie aufs Einzelbild hinausläuft und darüberhinaus, auf seine Atomisierung. Punchline-Kino, Einstellung für Einstellung, Schlag für Schlag von solcher Wucht, daß die Zeit einen Riß bekommt. Die Hoffnung, daß die Blinden sehen werden, will er nicht aufgeben, drum werden seine Filme nie fertig. Über seinen vibrierenden Soundtracks meint man das Jaulen der Moviola zu hören, wenn er die Filmstücke vor- und zurückjagt, auf der Suche nach jenem infinitesimalen Schnittpunkt, da sich die Parallelen seiner Sequenzen treffen werden. So daß man diese Filme nicht in continuity, auf der Leinwand sehen will, sondern gestückelt: den Filmstreifen selbst zwischen die Finger kriegen will am Schneidetisch. *fg*

1968 WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?
1972 BOXCAR BERTHA (Faust der Rebellen/Boxcar Bertha)
1973 MEAN STREETS (Hexenkessel)
1974 ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE (Alice lebt nicht mehr hier)
1974 ITALIANAMERICAN (*Dokumentarfilm*)
1976 TAXI DRIVER (Taxi Driver)
1977 NEW YORK, NEW YORK (New York, New York)
1978 AMERICAN BOY (*Dokumentarfilm*)
1978 THE LAST WALTZ
1980 RAGING BULL (Wie ein wilder Stier)
1983 THE KING OF COMEDY (King of Comedy)
1985 AFTER HOURS (Die Zeit nach Mitternacht)
1986 THE COLOR OF MONEY (Die Farbe des Geldes)
1988 THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (Die letzte Versuchung Christi)
1989 NEW YORK STORIES (New Yorker Geschichten) Episodenfilm (andere Regisseure: Francis Coppola, Woody Allen), 1. Episode: *„Life Lessons"*
1990 GOOD FELLAS

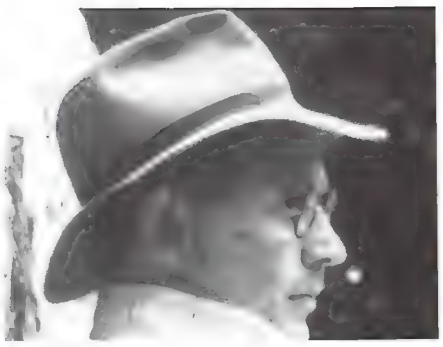
Franklin J. Schaffner

1962 THE STRIPPER
1964 THE BEST MAN
1965 THE WAR LORD
1968 THE DOUBLE MAN
1968 PLANET OF THE APES
1970 PATTON
1971 NICHOLAS AND ALEXANDRA
1973 PAPILLON
1977 ISLANDS IN THE STREAM
1978 THE BOYS FROM BRAZIL
1981 SPHINX
1982 YES, GIORGIO
1987 LIONHEART
1989 WELCOME HOME

Jerry Schatzberg

Gelernter Modefotograf, der in den frühen Siebzigern aber als Schauspielerregisseur auffiel. Und als Beinahe-Dokumentarist von Junkies und Hobos. Was aber wohl mehr über die alten Zeiten sagt. Hat außerdem Al Pacino entdeckt, wenn dies denn ein Verdienst ist. PANIC IN NEEDLE PARK bleibt einer der hunder *All-Time-Favorites*, schon wegen der Sequenz in der U-Bahn. *What ever happened to Kitty winn? '73 gewann er in Cannes die Palme (für SCARECROW und stieg in die Oberliga auf. Doch dann: 3 Jahre nichts. Danach: HONEYSUCKLE ROSE und Schlimmeres (Sorry Willie). Mainstream, here I come.* Hat jetzt was über Nazis (mit Pinter) gemacht, lebt demnach also noch. Hat nie einen eigenen Stil gehabt, aber Geschmackssicherheit. Seinem mageren Output nach ist er entweder ein fauler Hund oder nur mit mangelndem Durchsetzungswillen gestraft. Seine Zukunftsperspektiven sind kaum riesig, er ist schon über 60 und hat wohl kaum Interesse an Kinderfilmen. Aus dieser Liste könnte man ihn glattweg rauswerfen. Aber Faye Dunaway war nie mehr so gut wie bei ihm, in PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD. *UvB*

1970 PUZZLE OF A DOWNFALL CHILD
1971 PANIC IN NEEDLE PARK
1973 SCARECROW (Asphaltblüten)
1976 SWEET REVENGE/*DANDY, THE ALL-AMERICAN GIRL*
1979 THE SEDUCTION OF JOE TYNAN (Die Verführung des Joe Tyran)
1980 HONEYSUCKLE ROSE
1984 MISUNDERSTOOD
1984 NO SMALL AFFAIR (Keine große Affäre)
1987 STREET SMART (Glitzernder Asphalt)
1988 CLINTON AND NADINE (*Kabel-TV*)
1989 REUNION

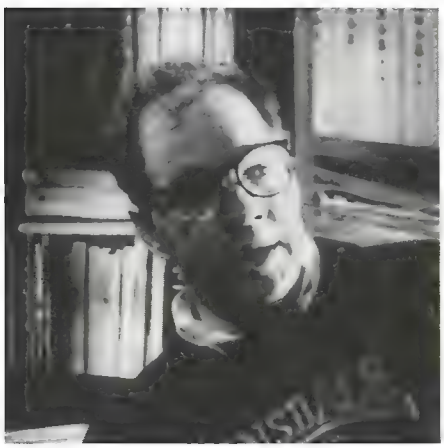


Jerry Schatzberg

90 FÜR DIE 90er

Travis, Jimmy, Jake, Johnny Boy, Rupert, alias Robert, und der* king of the eighties, *Martin Scorsese

Fred Schepisi



Paul Schrader

Fred Schepisi

Schönheit und Häßlichkeit, Himmel und Hölle gehören zusammen, gehen ineinander über. Eine Pinocchio-Nase kann schön sein, wenn sie von Steve Martin im Namen von Cyrano de Bergerac getragen wird. Der schöne *Ayers rock* in Australien kann zum Höllentor werden, wenn davor ein Kind sterben muß. Liebe und Haß machen gleichermaßen blind. Daryl Hannah erkennt den Mann ihrer Träume vor ihrer Nase nicht, und die Australier sehen nur das Blut einer nicht gefundenen Leiche, jedoch nicht die Tränen der Mutter. Aber bei Schepisi ist kein Platz für Sentimentalitäten, ganz nebenbei macht die Kamera aus Nelson, British COlumbia, ein Naturparadies (aber das spüren wir nur im Herzen), und noch nüchterner macht die Breitwand-Kamera Meryl Streep zur Gefangenen einer Welt, die sie schon lange vor dem Richterspruch vorverurteilt hat (aber dazu müßte man die Augen aufmachen). Außen und Innen verschmelzen in ROXANNE. Von Außen nach Innen geht die Bewegung in A CRY IN THE DARK. Die Welt wird zu dem, was wir aus ihr gemacht haben. Die Natur bleibt draußen. Wir haben nichts in ihr verloren.

Mp

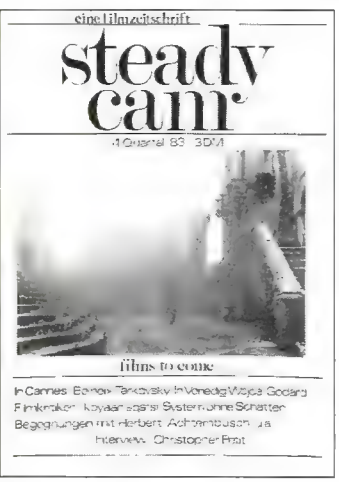
1973 LIBIDO (Co-Regie: John B. Murray, Tim Burstall & David Baker)
1976 THE DEVIL'S PLAYGROUND
1978 THE CHANT OF JIMMIE BLACKSMITH
1982 BARBAROSA
1984 ICEMAN
1985 PLENTY (Meryl Streep ist eine demanzipierte Frau)
1987 ROXANNE
1988 EVIL ANGELS/A CRY IN THE DARK (Ein Schrei in der Dunkelheit)
1990 THE RUSSIA HOUSE

Paul Schrader

Hat begonnen als Standhal des amerikanischen Kinos, doch sein Ro tund Schwarz hat sich rasch zersetzt in der kalifornischen Sonne von AMERICAN GIGOLO, jenem frühen Geständnis einer Maske. Sein neuer translucenter Stil bringt unter der gelernten sophistication seiner Scripts die Infantilität des Kinos ans Licht: seine Filme sind aus der vierten und fünften Dimension, der Zeit und der Spiritualität, die dritte machen sie flach, den Raum. Der radikalste von Amerikas Comic strip-Cineasten, er hat immerhin von Bresson und Dreyer gelernt. Deformation ist sein Thema, die Unförmigkeit: das Mißverhältnis von Körper und Seele. Erlösung (im Nichts?) sucht er in Japan, in der östlichen philosophischen Praxis, der Einheit von Schönheit, Kunst und action. An den Grenzen des Erzählens: *„Die Ursache mag dem Effekt folgen und nicht ihn begleiten oder ihm vorangehen."*

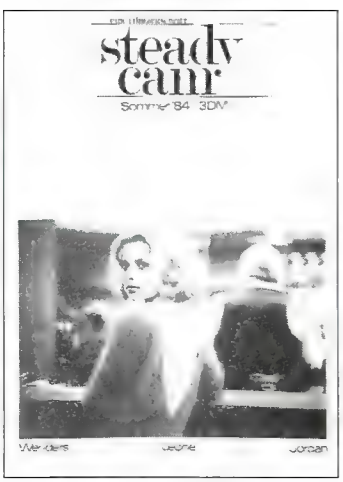
fg

1978 BLUE COLLAR
1979 HARDCORE
1980 AMERICAN GIGOLO (Ein Mann für gewisse Stunden)
1982 CAT PEOPLE (Katzenmenschen)

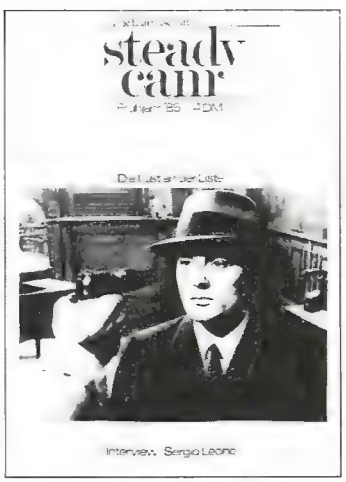


H E F T 3
Oktober 1983, 40 Seiten, DM 6,–
Porträt und Interview: Christopher Petit.
Filmfestivals: Cannes und Venedig (Beineix & Tarkowskij/Wajda & Godard).
Kritiken: Koyaanisqatsi, Tender mercies.

H E F T 4
März 1984, 36 Seiten, DM 7,–
Porträt: Bill Forsyth.
Berlinale.
Bücher: Bresson.
Kritiken: Local Hero, Christine, Southern Comfort, Star 80, Sudden Impact.



H E F T 5
Juli 1984, 28 Seiten, DM 6,–
Interviews: Neil Jordan, Wim Wenders.
Cannes: Sergio Leone, Woody Allen, Jim Jarmusch, Wim Wenders.
Kritiken: All about Eve, Angel, Indiana Jones.



H E F T 6
Februar 1985, 40 Seiten, DM 7,–
Interview: Sergio Leone.
Analyse: Once upon a time in America.
In memoriam: Sam Peckinpah.
Bestenlisten.
Film des Jahres: The right stuff.
Kritiken: Le feu follet, Out of the past, Body double.

Once upon a time in

Bitte benutzen Sie die beiliegende Bestellkarte!

1985 MISHIMA: A LIFE IN FOUR CHAPTERS (Mishima)
1987 LIGHT OF DAY (Light of Day)
1988 PATTY (Patty)

Joel Schumacher

Die 80er Jahre, wie sie wirklich waren. Wenn man mich dereinst nach meiner Jugend fragen wird, dann werde ich keine Antwort geben. Ich werde den Frager stattdessen in ST. ELMO'S FIRE schicken. Das wird zwar eine Lüge sein – aber diese Lüge wird realistischer als die Wahrheit sein. Judd Nelson und Ally Sheedy. Andrew McCarthy und Demi Moore lebten noch einmal meine Jugend; sie hatten die gleichen Probleme wie ich, sie redeten den gleichen Stuß wie ich, und irgendwie hatten sie auch so ein Talent, den richtigen Zug zu verpassen. Das Kino als Fortsetzung des Lebens mit anderen Gesichtern. Seit ST. ELMO'S FIRE ist Andrew McCarthy mir vertrauter als so mancher Schul- und Studienkamerad. Jetzt warte ich darauf, daß Joel Schumacher mir die 90er Jahre zeigt – so wie sie wirklich waren.

cse

1974 THE VIRGINIA HILL STORY (TV)
1979 AMATEUR NIGHT AT THE DIXIE BAR & GRILL (TV)
1981 THE INCREDIBLE SHRINKING WOMAN
1983 D.C. CAB (Die Chaotenclique)
1985 ST. ELMO'S FIRE (Die Leidenschaft brennt tief)
1987 THE LOST BOYS (The Lost Boys)
1989 COUSINS (Seitensprünge)

Tony Scott

Der ganze Schnickschnack, der unseren Blick beschleunigt hat, bei Scott hat er den Kern der Geschichten gespalten. Bei ihm fallen die Bilder irgendwann auseinander und setzen kinetische Energien frei. Das löst den Blick auf und macht ihn empfänglich für die Bewegungsbilder. Aber Scott will aus der Bewegung ein Stilleben machen. Aber ist das Paradox, das seine Filme noch dort sperrig macht, wo sie aalglatt daherkommen. Kaum einer hat jedoch seinen Mißverständnissen so viel Erotik abgewonnen wie Tony Scott. Kelly McGillis als Kampfflug-Ausbilderin – eine geile Monstrosität. Deneuve, die nur Deneuve ist – was in diesem Fall völlig genügt, weil sie mit Susan Sarandon ins Bett steigt, während David Bowie zu Moder zerfällt. Das Diffuse ist Scotts Reich, dort, wohin die Augen nicht mehr folgen können, wenn sie nicht von einem reinen Herzen begleitet werden.

malt

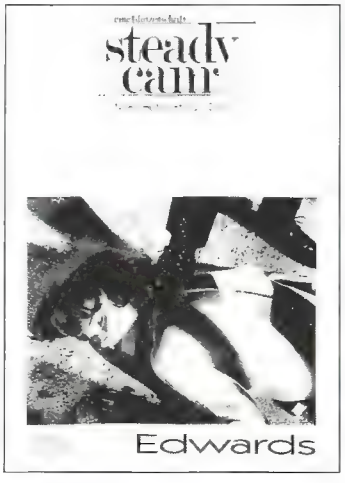
1983 THE HUNGER (Begierde)
1986 TOP GUN (Top Gun)
1987 BEVERLY HILLS COP II (Beverly Hills Cop II)
1989 REVENGE

Ridley Scott

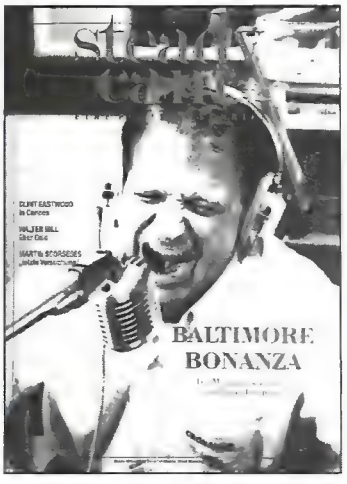
Terror der Einsamkeit. Kerker der Imagination. Filme aus dem Herzen der Dunkelheit.

Tony Scott

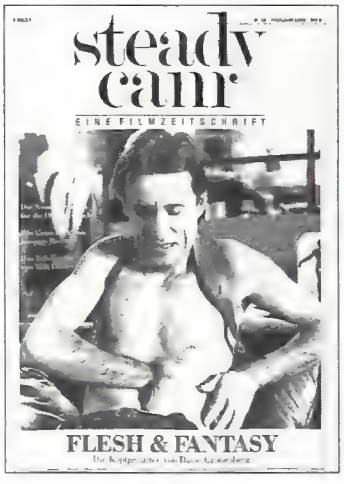
90 FÜR DIE 90er



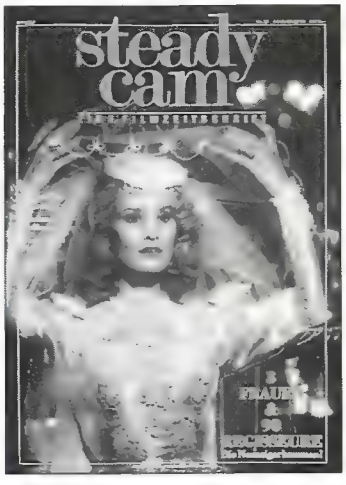
HEFT 8
Oktober 1986, 44 Seiten, DM 8,–
Interviews: James Cameron, Michael Cimino, Oliver Stone.
Kritiken: Aliens, Hannah and her sisters, Big trouble in little China, The Hitcher, Target, Gung Ho.



HEFT 10
Oktober 1988, 70 Seiten, DM 9,–
Porträt: Barry Levinson.
Interview: Clint Eastwood.
Filmfestivals: Cannes, Venedig.
Analyse: Walter Hill.
Kritiken: Dirty Dancing, Good morning Vietnam, Die letzte Versuchung Christi, Der Prinz aus Zamunda.



HEFT 11
Frühjahr 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Die Welt des David Cronenberg.
Face of the year: Michelle Pfeiffer.
Top Ten '88, Gewinner & Verlierer '88.
Kritiken: Mississippi Burning, Ein Fisch namens Wanda, Young Guns, Betrayed, Angeklagt, Rain man.



HEFT 12
Sommer 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Roger Donaldson.
Interview: Lawrence Kasdan.
90 Regisseure für die 90 er, 1. Teil.
Faces: Jessica Lange, Christine Lathi, Melanie Griffith.
Kritiken: Gefährliche Liebschaften, Annies Männer, Die kleine Diebin, Sie leben!

Cologne: steadycam

Steven Spielberg, während der Dreharbeiten zu **INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE:** *Ein Regisseur auf der Suche nach den verlorenen Worten.*

Ridley Scott

90 FÜR DIE 90er

Fantasy, von gestern, heute, morgen. Vom Nirgendwo. Die Postmoderne als Utopia, in dem nochmals Märchen und Mythen sich sammeln. Ein Schneewittchen, das sich in den gläsernen Sarg bettet, nachdem seine Zwerge tot sind. Judex in Metropolis, ein Traum der Seele im Flug einer Taube. Der weite Weg des Lichts in die Freiheit des Kinos. Der einfache Junge aus Queens, versagt bei der Erlösung seiner Prinzessin. Stumme Zeichen überall, übervoll die Bilder und Räume. Alles spricht für sich und besagt nichts. Alles paßt zueinander, doch nie wird ein Ganzes daraus: die Wahrheit des Kinos ist absolut synthetisch. Antonioni amerikanisch, am Ende überwältigt das Staunen die Resignation. *„Ich liebe es, aus einunddemselben Fenster zu schauen und ein völlig anderes Panorama zu sehen."* *fg*

1978 THE DUELLISTS (Die Duellisten)
1979 ALIEN (Das unheimliche Wesen aus dem All)
1982 BLADE RUNNER (Blade Runner)
1986 LEGEND (Legende)
1987 SOMEONE TO WATCH OVER ME (Der Mann im Hintergrund)
1989 BLACK RAIN

Susan Seidelman

Hübsch sind ihre Frauen nie. Sie stehen schlecht gelaunt auf, schlüpfen in ihre Klamotten, schmieren sich Make-up ins Gesicht – und da sind sie: Auf der großen Leinwand.
Was Susan Berman hat, sind SMITHEREENS. Fetzen. Die bieten ihr keinen Schutz vor dem NY-er Stadtdschungel, und deshalb liegt sie ständig auf der Nase. Der Traum von der Rocker-Karriere versickert im Dreck. Das Derangement ist unaufhaltsam.
Rosanna Arquette gibt sich viel Mühe. Sie will nett und adrett sein und macht den Friseur zum Freund. Unter der surrenden Haube fühlt sie sich wohl. Bis sie diese kleine anarchistische Idee hat, die sie ausführt, bevor sie sie zu Ende denkt. DESPERATELY SEEKING SUSAN: eine harmlose Anzeige bringt den Stein ins Rollen und läßt die Jahre angestauten Ehe-Unglücks zusammenkrachen wie die toupierte Frisur im Regen. Ann Magnussens große Begabung liegt im Arrangieren von Persönlichkeiten. Vom aus dem Nest gefallenen Küken mit verklebten Augen zur Karrierefrau mit dem teuersten Tuch am Körper. Das ist die rasanteste Performance in einem Film, der MAKING MRS. RIGHT heißen müßte.
Hübsch sind sie zwar nicht, die Heldinnen, aber voller Eigenwille und Esprit. Und klein wie ihre Schöpferin. Seidelman ist vorne dran und das nicht nur, weil sie weite Hosen und große Ohrringe trug, als das bei uns noch längst nicht *en vogue war.* *aus*

1982 SMITHEREENS (New York City Girl)
1985 DESPERATELY SEEKING SUSAN (Susan . . . verzweifelt gesucht)
1987 MAKING MR. RIGHT (Making Mr. Right)
1988 COOKIE (Cookie)
1989 SHE – DEVIL

Jack Sholder

Die Kehrseite von David Cronenberg: um den (Wieder-)Aufbau des Körpers geht es ihm, die Bewahrung des alten Fleisches ist Bedingung

fürs Überleben. Um die Errettung des Innersten, des Herzens, geht es Sholder, wenn ein Junge von Freddy Krueger besessen ist, Kyle MacLachlen einem sterbenden Polizisten neues Leben einhaucht oder Lou Diamond Phillips Kiefer Sutherlands Schußwunde säubert. Fremde schließen sich zusammen, um Feinde zu besiegen. Entscheidend ist dabei die Rückbesinnung auf die Ursprünge des Lebens und des Landes, auf die Liebe, die Freddy Krueger nicht kennt und die Geschichte Amerikas, die die Bösewichter in RENEGADES nicht achten. Am Ende steht bei Sholder stets der Neubeginn der Familie, die im weitesten Sinne ganz Amerika einschließt. *Mp*

1985 A NIGHTMARE ON ELM STREET 2: FREDDY'S REVENGE (Nightmare 2 – Die Rache)
1987 THE HIDDEN (Das unsagbar Böse)
1989 RENEGADES (Renegades)

Steven Spielberg

Der Traurigste von allen: Sein Reich heißt Xanadu, seine Geschichten spielen in einem Land vor unserer Zeit. Aus dem *whiz kid* ist ein Citizen Kane geworden, der seine Filme wie Puzzle zusammensetzt, um am Ende festzustellen, daß ein Teil fehlt. Um das fehlende Teil kreist alles, es ist der Webfehler in seinen synthetischen Stoffen, ihre Poesie, ihr Ventil, ihre Freiheit. Mal ist er dabei Mabuse, mal Dr. Strangelove. Sein zentrales Thema lautet auf jeden Fall: *How to stop worrying and love the bomb*. Die Naivität ist dabei nur ein Vorwand. Ständig ist sie von den Rändern her bedroht. Dieses Gefühl von Paranoia bringt seine Filme dazu, rabiater als irgendwer sonst nach Heimat zu suchen. Am nächsten kommt Spielberg diesem Traum von Heimat dann, wenn Vater und Sohn mit derselben Frau im Bett waren. Alles, was Hollywood ausmacht, findet sich bei Spielberg. Diese Mischung aus *production values* und Werteverfall. Der Traum, der seine Unschuld verloren hat. Und der kleine Steven, der das Bettlaken heimlich in die Waschmaschine steckt, damit die Mutter nichts merkt. *malt*

1969 NIGHT GALLERY (TV) (Co-Regie mit Boris Saegal & Barry Shear)
1971 DUEL (Duell)
1972 SOMETHING EVIL (TV)
1973 SAVAGE (TV)
1974 THE SUGARLAND EXPRESS (Sugarland Expreß)
1975 JAWS (Der weiße Hai)
1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (Unheimliche Begegnung der dritten Art)
1979 1941 (Wo, bitte, geht's nach Hollywood?)
1981 RAIDERS OF THE LOST ARK (Jäger des verlorenen Schatzes)
1982 E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL (Der Außerirdische)
1983 TWILIGHT ZONE – THE MOVIE (Unheimliche Schattenlichter) (Co-Regie mit John Landis, Joe Dante & George Miller)
1984 INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM (Indiana Jones und der Tempel des Todes)
1985 THE COLOR PURPLE (Die Farbe Lila)
1987 EMPIRE OF THE SUN (Das Reich der Sonne)
1989 INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (Indiana Jones und der letzte Kreuzzug)
1990 ALWAYS

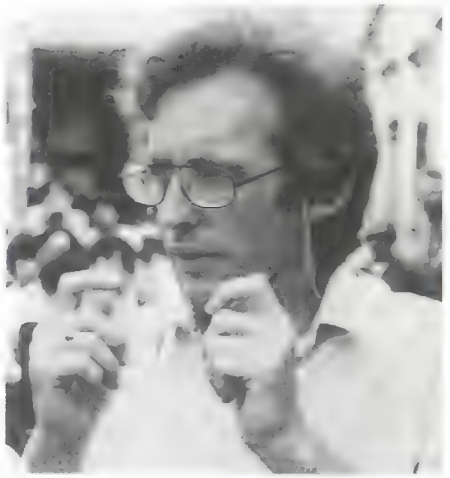
Roger Spottiswoode

I don't take sides, I take pictures". Der Satz eines Profis, der keine Emotionen kennen will. Aber

Susan Seidelman

dann kommt der Moment, in dem Spottiswoodes Helden erkennen, daß der Job nicht das wichtigste ist, sondern Achtung vor dem Leben und vor den Mitmenschen. Es dauert seine Zeit, bis die Figuren das kapieren, Nolte, Cassidy, Hackman, Berenger, Poitier, und bis dahin (oder sogar noch danach) müssen sie herbe Verluste hinnehmen. Vom Schnitt kommt Spottiswoode, bei Peckinpah und Reisz hat er gelernt, in TERROR TRAIN hat er mit den Möglichkeiten des Schnitts experimentiert, in THE BEST OF TIMES seine Möglichkeiten als Komödien-Regisseur ausprobiert. Dazwischen und danach hat er gezeigt, daß er nicht nur Rhythmus im Blut hat, sondern daß er auch ein Auge und etwas zu sagen hat. *Mp*

1980 TERROR TRAIN
1982 THE PURSUIT OF D.B. COOPER
1982 THE RENEGADES (TV)
1983 UNDER FIRE (Unter Feuer)
1986 THE BEST OF TIMES (Video)
1987 THE LAST INNOCENT MAN (Kabel-TV)
1988 SHOOT TO KILL (Mörderischer Vorsprung)
1989 TURNER & HOOCH

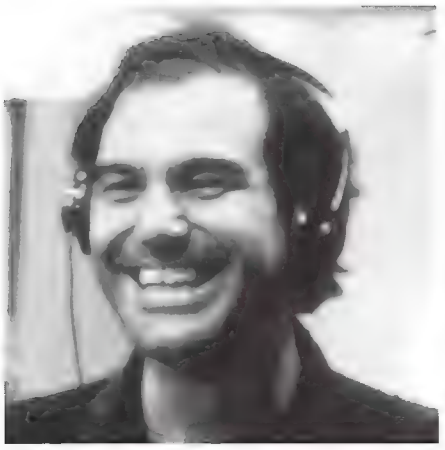


Roger Spottiswoode

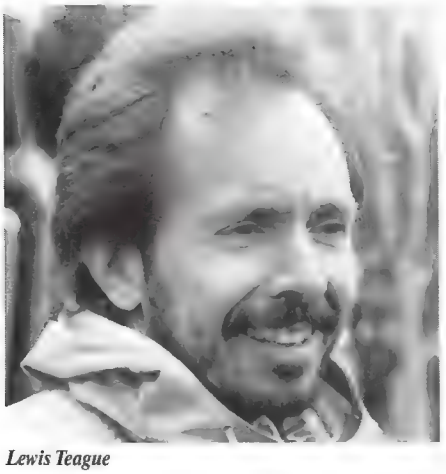
Sylvester Stallone

Bei Stallone muß man sich immer daran erinnern, daß er mit Avildsen angefangen hat. Was für den gilt, trifft auch auf Stallone zu, nur noch potenziert. Wer den Optimismus, die Naivität und die Sturheit nun von wem hat, ist egal. Wichtiger ist, daß Stallone die ROCKY-, nicht aber die RAMBO-Filme inszeniert: weil Rocky eben doch weitaus mehr aus Stallones Holz geschnitzt ist, und die Wunden, die Rambo auf seinem Körper verteilt hat, zunächst ein äußerliches Zeichen sind, während Rockys Narben tief innen stecken. Der Glaube an einen Traum und der

Sylvester Stallone

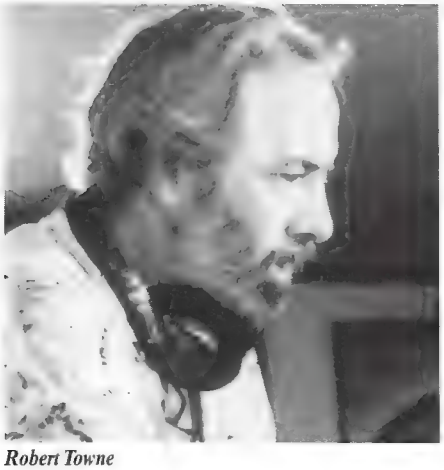


Oliver Stone



Lewis Teague

James Toback



Robert Towne

Traum vom Glauben an sich selbst bestimmen das Tempo, aber auch den ruhigen Kern der Geschichten. Die Wirkung freilich ist das eines Dopingmittels. ROCKY III ist filmgewordenes Steroid. *Mp*

1978 PARADISE ALLEY (Der Vorhof zum Paradies)
1979 ROCKY II
1982 ROCKY III
1983 STAYING ALIVE
1985 ROCKY IV
1990 Rocky V

Oliver Stone

Sein Trauma hat er zum Thema gemacht, die persönlichen Geschichtstrümmer hat er als Bausteine zu seiner Karriere verarbeitet. Stone ist ein *one theme director*, der den blöden Spruch vom Krieg, zu dem keiner geht, auf ungeahnte Art und Weise demontiert: Überall wo wir sind, herrscht schon Krieg. Das ist kein Zweckpessimismus, sondern Stones Überzeugung, und das Leben gibt ihm recht: während bei TALK RADIO der Mord an Alan Berg dem Film vorausging, geschah der Börsen-Crash mitten während der Dreharbeiten zu WALL STREET. Selbst Kammerspiele werden bei Stone zu Kriegsfilmen. Die äußere Unruhe überträgt sich nach innen, in die Figuren, die immer auf dem Sprung sind und stets am Rande des Wahnsinns stehen; der Funke springt wieder über, nach außen, auf die Kamera, die hin- und hersaust wie in einem Bunkergraben und die Schlachtsplitter mitten unter die Zuschauer streut. Stone ist mindestens so radikal wie früher Fuller, nur ist er cleverer, weil es ihm gelingt, innerhalb des Systems zu arbeiten, Millionen Menschen anzusprechen und doch keinerlei Kompromisse einzugehen. *Mp*

1974 SEIZURE
1981 THE HAND (Die Hand)
1986 SALVADOR (Salvador)
1986 PLATOON (Platoon)
1987 WALL STREET (Wall Street)
1988 TALK RADIO (Talk Radio)
1989 BORN ON THE FOURTH OF JULY

Lewis Teague

„Don't be so quick with your understanding." Dieser Satz aus ALLIGATOR blieb haften. Als Programm und Mahnung zugleich. Der lüsterne Blick auf die Opfer, der uns unversehens zu Horror-Alligatoren oder zu tollwütigen Bernhardinern macht, ist immer ein Trick aus der Wundermaschinerie des Kinos; der zielt ganz direkt auf den schwächsten Punkt: Alles scheint sicher, wohlgeordnet. Doch wenn der Boden schwankt? Teague, ein Henry James des Kinos, ist kein *gambler*, der auf die letzte Karte setzt. Ihn langweilen Regeln. Deshalb erneuert er ununterbrochen das System. Deshalb *„traut er den Bildern nicht, die sich als reine, natürliche Realität geben, unverfälscht von subjektiver Meinung . . . Ihn interessieren die Dinge auch dann schon, wenn sie noch nicht kulturfähig sind."* Teague zeigt den Schrecken im Vertrauten, wenn es unversehens fremd wird. Ein Hund ist ein Hund, solange er nicht im *horror thriller* als Monster genutzt wird, und ein Auto kann sehr wohl zum schauerlichen Ort werden, wenn man die Absprache bricht, nach der es ein Fahrzeug ist. Seine Filme sind gebändigter Hokuspokus, grell gezeichnet, aber präzise konturiert. Nachrichten von Revolten in den Unter- und Nebenwelten. Im Zentrum stehen weder Schock noch Schrecken, sondern die grundlegende Irritation. Seine Frage an die Welt: Was richtet es an – das Biest in uns Schönen? *NoG*

1974 DIRTY O'NEIL (Co-Regie mit Howard Freen)
1979 THE LADY IN RED
1980 ALLIGATOR (Der Horror-Alligator)
1982 FIGHTING BACK
1983 CUJO (Cujo)
1985 STEPHEN KING'S CAT'S EYE (Katzenauge)
1985 THE JEWEL OF THE NILE (Auf der Suche nach dem Juwel vom Nil)
1988 COLLISION COURSE (Detroit City – Ein irrer Job)

James Toback

Sein Blick ist totalitär. Der Blick des Entomologen, wie der Buñuels, von jenseits der Kamera herrschend. Die Nacktheit ist die Aura seiner Helden. Wie jeder amerikanische Kino-Intellektuelle ist seine geheimste Hoffnung, das Zelluloid direkt seinen Obsessionen aussetzen zu können, ohne Geschichten und Personen, ganz Musik und Pathos, Sex und Gewalt: der Traum von der eigenen Unsichtbarkeit. Aber 24 Bilder in der Sekunde sind zu wenig dafür, und die Bewegungen der Kamera sind ein Lauschen ins eigene Innere. Präsenz ist bei ihm nur eine Frage von Präzision, aber die schließt die Schlampigkeit, die Oberflächlichkeit nicht aus. Was nicht unbedingt ein Symptom für Exzentrik ist, nur für das Unvermögen, Unter- und Entscheidungen zu machen, zwischen Leben und Kunst, Männlichkeit und Weiblichkeit, Größenwahn und Bescheidenheit. Keiner kommt raus aus diesem Spiel, und es bedurfte des sterbensalten King Vidor, um seinen Blick aus jenem Jenseits unbefangen zurückzugeben, zu dem er das Blickfeld seiner Kamera macht. *fg*

1978 FINGERS (Finger – zärtlich und brutal)
1982 LOVE AND MONEY (Video: Geld und Liebe)
1983 EXPOSED (Video: Exposed)
1987 THE PICK-UP ARTIST (Video: Jack, der Aufreißer)

Robert Towne

Der Meister der dramatischen, doppelbödigen Story; legitimer Nachfahre der verführerischsten Geschichtenerzähler: Homer, Flaubert, Faulkner, Woolrich, Simenon. Seine Stories schnüren keine Strippen, um Marionetten tanzen zu lassen, sondern öffnen Seitenwege, um von Menschen und ihren Gefühlen zu erzählen; von ihren Taten und Kriegen, ihren Sehnsüchten und Träumen; von ihren Niederlagen – und den kleinen, radikalen Gesten der Freunde, die helfen, alles wenigstens ein bißchen im Griff zu halten. In seinen Filmen bleibt kein Raum für freies Spiel. Seine Dramen, ausgefeilt mit Eleganz und Finesse, grenzen jede Halbheit aus. Sie rühren an

den Mächten des Schicksals, und die Helden streiten mit den Göttern. In den 70ern Jahren war Towne der *trouble shooter* par excellence. Ihn rief man, wenn es irgendwo nicht weiterging, und immer fand er seine Lösung. Sein wichtigster Trick: trotz aller undurchsichtigen Verwicklungen und komplizierten Wendungen im Geschehen seine Helden stets mit dem Glanz mythischer Schwäche zu umgeben. Seine wichtigste Vorlage: Sisyphos. Dem läßt er den Kiefer zertrümmern, die Nase zerschneiden, den kleinen Finger abhakken, zahllose Tode sterben. Doch er bleibt dran. *„Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache."* Er bleibt *„immer unterwegs – ein Blinder, der sehen möchte und weiß, daß die Nacht kein Ende hat. Der Stein rollt . . ."* *NoG*

1982 PERSONAL BEST
1988 TEQUILA SUNRISE (Tequila Sunrise)

Paul Verhoeven

Von Körper- und Lebenssäften handeln Verhoevens Filme, von Sex und Tod. Logischerweise dreht er in Hollywood einen Film über Mensch und Maschine. Samen und Blut, Bewegungen der Gewalt und der Liebe arrangiert der Mathematiker Verhoeven, und er lenkt damit die Säfte der Emotion beim Zuschauer. Seine Wurzeln hat Verhoeven im radikalen europäischen Kino der 60er, bei Bergman, Mühl und den Italo-Western. Seine Emotionalisierungsstrategien kommen vom amerikanischen Kino. In seinen Filmen herrscht fast immer spätes Mittelalter, real und symbolisch: verlorene Söldnerhaufen in FLESH + BLOOD und ROBOCOP, *working class*-Knappen in SPETTERS, Selbstkasteiungsphantasien in DE VIERDE MAN. Eine grausame Welt ist das mit der kleinen glitzernden Hoffnung der *shining armour*. Von Körpersäften zu Synthetik ist es kein so großer Schritt. So wird Verhoeven in Hollywood vielleicht endgültig zum Pop-Breughel. *hasch*

1971 WAT ZIEN IK
1973 TURKS FRUIT (Türkische Früchte)
1975 KEETJE TIPPEL
1977 SOLDIER OF ORANGE
1980 SPETTERS (Spetters)
1983 DE VIERDE MAN (Der vierte Mann)
1985 FLESH + BLOOD (Flesh and Blood)
1987 ROBOCOP (RoboCop)

Peter Weir

Einer der letzten Magier des Kinos: Bei ihm wird Nähe zur Distanz, Schönheit (melo)dramatisch und Pathos selbstverständlich. Er ist kein Blender – keine doppelten Böden, keine Tricks oder gar (Spezial)Effekte. Es ist alles eine Sache des Blicks. Weir ist Australier, bei ihm verbindet sich ethnisches Interesse mit ethischer Haltung: Welche geographischen Grenzen seine Figuren auch überwinden, sie stoßen stets an ihre eigenen. So exotisch die Locations auch sein mögen, sie werden nie zur Kulisse, bewahren ihr Geheimnis. Was seinen Helden schmerzhafte Opfer abverlangt: den Verlust enger Freunde, ihrer Illusionen und Ideale. Weshalb seine Filme im Grunde immer Melodramen sind – ein Genre, das auf seine Wiederentdeckung wartet. *hap*

1971 THREE TO GO (Co-Regie mit Brian Hannat & Oliver Howes)
1974 THE CARS THAT EAT PEOPLE/THE CARS THAT ATE PARIS
1975 PICNIC AT HANGING ROCK (Picknick am Valentinstag)
1978 THE PLUMBER (TV: Der Klempner)
1978 THE LAST WAVE (Die letzte Flut)
1981 GALLIPOLI (Gallipoli)
1983 THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY (Ein Jahr in der Hölle)
1985 WITNESS (Der einzige Zeuge)
1986 THE MOSQUITO COAST (Mosquito Coast)
1989 DEAD POETS SOCIETY (Der Club der toten Dichter)
1990 GREEN CARD

Robert Zemeckis

Autorenschaft im Hollywood-Kino der 80er Jahre hat seine eigenen Gesetze. Zemeckis kommt vom Schreiben her, das merkt man spätestens bei genauerer Betrachtung der wahnwitzigen, wiederauftauchenden Gags in BACK TO THE FUTURE. Im Hollywood der *Screwball Comedy*-Zeit hätte Zemeckis sicherlich den Stoff liefern können, aus dem Regisseure wie Hawks oder Sturges *ihre* Filme gemacht hätten. Heute ist Zemeckis mit seinem Komödien-Talent der Alleskönner in der Generation nach Spielberg, ein Handwerker mit Lust auf gewagte Konstruktionen, ein Seiltänzer ohne Furcht vor immensen Budgets oder den Abgründen Hollywoods, quasi der Indiana Jones der heutigen Hollywood-Regisseure. Ein *auteur?* Eher ein begnadeter *gag writer*. Die Witze sprudeln nur so aus seiner Feder. Deshalb mußte er auch gleich zwei Fortsetzungen zu BACK TO THE FUTURE drehen. *Mp*

1977 I WANNA HOLD YOUR HAND
1980 USED CARS (Mit einem Bein im Kittchen)
1984 ROMANCING THE STONE (Auf der Jagd nach dem grünen Diamanten)
1985 BACK TO THE FUTURE (Zurück in die Zukunft)
1988 WHO FRAMED ROGER RABBIT? (Falsches Spiel mit Roger Rabbit)
1989 BACK TO THE FUTURE II (Zurück in die Zukunft II)
1990 BACK TO THE FUTURE III

Robert (A.) Zemeckis

Paul Verhoeven

90 FÜR DIE 90er

Peter Weir zaubert für **WITNESS** *mit Kelly und Harrison*

Badman, Madman

Jack Nicholson ■ Von Brigitte Desalm

In Amerika war Revolution, der Aufstand der Langhaarigen, der Jeans- und Bartträger. Anwalt George Hanson behielt damals seinen weißen Anzug an, aber das Anderssein war ihm auf die Stirn geschrieben, unten im Süden. Mit seiner randlosen, schwarzfunkelnden Sonnenbrille konnte er die machtbesessenen Venusmenschen erkennen, die sich überall unter die Irdischen mischten. Und dann verriet er eines Nachts sein Geheimnis, nach dem ersten Zug aus dem Joint von zwei friedlichen kalifornischen Motorrad-Bikern, easy ridern, und man erschlug ihn im Schlaf. Und als er dann wiederkehrte auf die Erde, erkannte man ihn nicht mehr, denn er war offenbar ein Venusmensch geworden, alltäglich auf den ersten Blick und unberechenbar, hungrig „nach unmenschlichem Brot". Das war im magischen Jahr 1969.

Jack Nicholson: *„What I represent is change."*

Aus George Hanson wurden Bobby Dupea und David Locke, der Reporter, Randall Patrick McMurphy, gefangen im Kuckucksnest, und Jack Torrance, Schriftsteller im Overlock Hotel, *the dull boy*. Grenzgänger, Glücklose, Delinquenten, jeder eine Drehung der Schraube mehr. Dann kam einer, der besonders harmlos aussah, dickbäuchig und kurzsichtig und wieder erkennbar an der Sonnenbrille, Garrett Breedlove. Als Ex-Astronaut gab er sich aus, er war mit Shirley McLaine, der rosagekleideten Aurora, Göttin der Morgenröte, in seinem Mondfahrzeug durch Sand und Gischt der Pazifikküste gebraust, und später, im Bett, hatte er ihr seine stratosphärische Herkunft verraten und daß nichts dem Glücksgefühl gleichkomme, im All zu schweben, durch die schwerelose Stille, wo nur das eigene Herzklopfen zu hören ist.
Was konnte das noch übertreffen? Jeder weiß es. Der ganz gewöhnliche, bocksfüßige Satan persönlich, in THE WITCHES OF EASTWICK, der aufzutreten, zu tafeln und zu strafen versteht wie ein orientalischer Märchenprinz, wie Harun-al-Raschids Enkel Vathek, und schließlich BATMANs Joker, der jeden Teufel das Fürchten lehrt.

***Darryl van Horne*, your average horny little devil**

Nicholsons Gesicht in seiner kabukihaften Zeichenhaftigkeit, mit den Spitzbögen der Augenbrauen über dem killer-smile, ist hier zur Maske geronnen, weiß, mit übertriebenem, festgefrorenem Lächeln, wie es Politikern anwächst, wenn sie ihre Fernsehstatements geben. Machthungrig wie die maskenhaften Mächtigen, die an den Schalthebeln sitzen überall in der Welt, und gefährlicher, denn im Säurebad hat dieser Jack Napier so viel Gift in sich gepumpt, daß er bösartiger wurde als tausend Nattern.

For an actor, style comes last.

Nicholson-Filme sind Verlierer-Geschichten, auch wo sie sich als Komödien geben oder von männlicher Stärke erzählen. Etwa von der Unabhängigkeit eines Detektivs, Jake Gittes, der sich die Nase aufschlitzen läßt und seine Liebe vergißt, nur um einer Wahrheit willen; oder von der unmäßigen Leidenschaft zu einer Frau, die einen Mann zum Mörder macht; oder vom Satan selbst, der drei schönen Hexen in die Falle geht: Der Mann ist so stark, daß das Schauspiel seines Zerbrechens unendlich mehr Dramatik hergibt als das seiner Bestätigung.
Nicholsons Schlußauftritte, aneinandergeschnitten, wie sie sich im Kopf einprägten, sind Bilder von Resignation und tödlicher Erstarrung, eine düstere Parade: McMurphy, begraben unterm weißen Krankenhauskissen und längst vorher gestorben, auf dem Operationstisch, wo man ihm den Lebenswillen aus dem Kopf operierte; oder Charley Partanna, der gewöhnliche kleine Mafia-Killer, dem ein Blick von Anjelica Huston zuletzt die lebenslange Ehehölle verspricht; oder das Ende von Antonionis Reporter, im schäbigen Hotelzimmer einer südlichen Stadt, ein Ende wie es sich Camus ausgedacht haben könnte, wo sich das Leben von David Locke durch die Gitterstäbe hindurch verflüchtigt ins Leere, quer über den sonnengleißenden Platz, mit der Geschwindigkeit einer unendlich langsamen Kamerafahrt. Nichts kommt allerdings dem Ende von Jack Torrance gleich, versteinerter Gefangener des *Overlook* Labyrinth, wie er dasitzt mit medusenhaft vereistem Kopf. Ein Anblick, dem selbst die Kamera nicht lange standhalten kann.
Auch Ausnahmen passen noch ins Bild: das zum Happyend hingebogene Schlußbild von THE BORDER als schwächster Moment in Tony Richardsons Film; und der Schluß von Hal Ashbys THE LAST DETAIL, nach einem Robert-Towne-Drehbuch (1973), wo Marine-Soldat Billy *„Bad Ass"* Buddusky äußerlich ungeschoren von seinem Gefangenen-Geleitkommando zurückkommt, wogegen sich Nicholson zunächst gesträubt hatte: das tödliche Ende für Buddusky aus der Romanvorlage hatte er spielen wollen, unterlag aber gegen seinen Freund Towne und kommerzielle Erwägungen. In all den unterschiedlichen Charakteren, die er spielte, habe er unbewußt an einem Grundtypus modelliert, hat Douglas Brode geschrieben, an Figuren, die es ihm erlauben, Kräfte in ihm selbst in den Griff zu bekommen.

***Als* bum *in* IRONWEED**

Unpredictability is the most arresting quality an actor can have.

Bei Jack Nicholson gibt es Entsprechungen, zwischen den Figuren und den Filmen, wo Hollywood sonst nur die schizoide Spaltung von Anspruch und Form bereithält; zwischen Identifikationsproblemen, existentialistisch gebrochenen Gebärden der Helden und der auflösungssüchtigen, Bedeutungen dementierenden Erzähldramaturgie in den Filmen der sechziger und frühen siebziger Jahre, mit ihren open endings und ihrem Appell ans campus-revolt-Publikum. Fortan pendelnd zwischen europäisch geprägtem Autorenkino und mainstream, ist Nicholson ein Unabhängiger geblieben, nicht einschätzbar, voller Überraschungen. Einer der sich nicht festlegen wollte von Anfang an.

In den 60ern machte er die zeittypischen Grenzerfahrungen, LSD-Experimente (die in sein Drehbuch zu THE TRIP von '67 einflossen), er driftete durch die Beatbewegung und das süße Leben von Venice Beach, ohne zum Szenebestandteil zu werden. Für das Hollywood-Establishment gibt er sich nach wie vor provozierend, vulgär, wenn's sein muß, kehrt lieber den Fan der *Los Angeles Lakers* heraus. Er zog schon früher die wilden Parties des Belushi-Clans langweiligen Produzentenparties am Swimingpool vor.

Unberechenbar sind seine Leinwand-Einsätze, die Mitwirkung von Jack Nicholson bei einem Projekt verspricht nicht nur Stardom, sondern Kitzel – was wird er diesmal wieder bieten. Risktaker of his time, sind ihm Lust und Risiko verschwistert. Als Joker in doppelter Hinsicht stabilisierte er jetzt Guber/Peters' waghalsige BATMAN-Produktion mit ihrem 45-Millionen-Dollar-Budget und dem unbeschriebenen Blatt Tim Burton als Regisseur, den sein Erstlingsfilm BEETLEJUICE vor allem als Exzentriker auswies.

Eine Sache für sich sind die Kritikerreaktionen. Polemisch überzogene Verrisse (wie zu CUKKOO'S NEST und SHINING) und künstlerische Herabsetzung (von CHINATOWN bis zu WITCHES OF EASTWICK und IRONWEED) hat Nicholson wie kaum ein Star gerade mit seinen wichtigsten Filmen provoziert, was für den deutschen Sprachraum doppelt gilt. Als ginge es nicht mit rechten Dingen zu. Als müsse da einer dafür gestraft werden, weil er besser ist als perfekt. Paradebeispiel ist Pauline Kaels Vernichtung von THE SHINING. Für Filmkritiker von Gnaden des gesunden Menschenverstands, wie Pauline Kael in ihren schlechtesten Momenten einer ist, war Jack Torrance ein Tiefpunkt in Nicholsons Karriere: eine roboterhafte Darstellung als Kubricks Spielzeug. *„There's is no surprise in anything he does, no feeling of invention . . . There's nothing he can do with the role except express the gleaming eyed hostile undercurrents of incipient madness while waiting to got whole-dog crazy."* Mit solch logisch argumentativer Haltung entzieht man sich einem übermächtigen Einfluß. Aber logisch argumentativ läßt sie sich auch widerlegen. Die Mechanik, mit der sich der Wahnsinn von Torrance steigert, Stufe um Stufe, ist entscheidende Erfüllung der Genreregeln innerhalb von Kubricks high-formula-Konzept, vom fast karikaturhaften Echo in Shelley Duvalls Darstellung begleitet. Und ebenso wie man die Schocks des Horrorfilms zugleich erwartet und fürchtet, fürchtet man die nächste Schraubendrehung seines Wahnsinns als unvermeidlich und zugleich nicht mehr vorstellbar: *madman, badman* Jack.

Die Hexen zaubern und der Teufel ist machtlos.

My nightmare is to wake up and find myself als the host of a TV-series.

Nicholson ist der Megastar, der als Rebell anfing, als Mitbeweger von New Holly-

Jack als Bobby Dupea, in Bob Rafelsons **FIVE EASY PIECES**, *einem Film, der Bestand haben wird, wenn* **EASY RIDER** *schon längst vergessen ist.*

wood, neben Monte Hellman (mit dem zusammen er *„Proteus Film"* gründete) und Bob Rafelson – und der das nie ganz vergessen hat. Er war zunächst Drehbuchschreiber, er produzierte und inszenierte und blieb bei der Schauspielerei, weil ihn sein Erfolg überzeugte. Unter den Fittichen von Roger Corman erwarb er seine Professionalität, die man immer wieder übersieht neben der Expressivität seines Auftritts: Mit fast manischer Präzision soll er seine Rollen ausarbeiten. Sein Sinn für Gestik, sein Timing, Rhythmus und seine Artikulation des Dialogs sind so vollendet entwickelt, daß man nicht mehr darüber nachdenkt, wie gut gemacht das alles ist, wie es einem ja bei De Niro, dem Manieristen, gelegentlich passiert. Wie Nicholson Cher verführt in WITCHES, vor seinem Borgia-Bett, wie er sie langsam umkreist und einkreist mit seinen schmeichelnden und beschwörenden, murmelnden und aufstörenden Worten: man muß sich das zweimal ansehen, um zu begreifen, was da vor sich geht. Zweimal hinhören, um die Suggestivität der Skandierung zu begreifen, die gegen den Wortsinn verläuft, um neue Nerven-Enden zwischen Hören und Sprechen aufzuspüren.

All I want to know is what the director wants.

Das ist keine Bescheidenheit. Nicholson, zu intelligent, um sich nur präsentieren zu wollen, will den Film vor sich sehen, um seinen Einsatz darin einzuschätzen. Entscheidendes Motiv für ihn, in ein Projekt einzusteigen, sei *„die Vision der Regisseurs"*, sagt er. Das stimmt natürlich nicht immer. Weil er hinter Meryl Streep her war, hat er sich in HEARTBURN, Nora Ephrons literarischer Rache an ihrem Verflossenen, Carl Bernstein von der *Washington Post*, zum *dummy* machen lassen, der im Freizeithemd über verlorene Socken räsonniert, unverbesserlich macho und treulos.

Ein Lustmoment muß immer dahinterstecken, das entscheidet über die Qualität der Rolle, gleich ob Kavaliersdelikt, Nebenrolle oder Cameo-Auftritt wie zuletzt in James L. Brooks' BROAD-

All work and no play made him a dull boy. ***Jack als Jack Torrance in den Irrgärten des Overlook Hotel. Sein Motto: Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen.***

CAST NEWS. Nicholson als Star-*anchorman*, mit hoheitsvollem Händedruck und nichtssagendem Lächeln Diplomatie betreibend, das umreißt in Augenblicken eine Figur und eine Kaste der Informationsgesellschaft. Zwei kurze Auftritte, die dem Film den letzten Schliff gegeben haben.

Acting is life-study.

Jack Nicholson ist gänzlich seine eigene Schöpfung. Ein dicklicher irischer Junge, nicht gut genug zum Baseballspielen, so wurde er zum Mannschaftsführer, beschreibt ihn ein Schulkamerad. Ein Junge, der zwischen Frauen aufwuchs und aus dem ein Repräsentant des gebrochenen Macho-Typs wurde. Ein Mann, der nie einen Vater hatte. Seine illegitime Geburt: ein verschwiegener Teil von Nicholsons Biographie, von ihm selbst erst nach dem frühen Tod seiner leiblichen Mutter entdeckt, die ihn von ihren Eltern als ihren „Bruder" aufziehen ließ. Die traumatische Entdeckung hat Nicholson lange zugesetzt, ihn negativ sensibilisiert für familiäre Bindungen.
FIVE EASY PIECES von 1970 hat Bilder, die aussehen, als hätten sie ganz unmittelbar mit Nicholsons Person zu tun. Es ist die Geschichte von „Bobby" Robert Eroica Dupea, dessen Name

Und wieder ein Baseball, diesmal in **IRONWEED**

schon das Zerrissensein enthält zwischen der alten, kulturgesättigt müden Welt, der er entstammt, und dem proletarischen, aufbruchshungrigen Amerika, zu dem es ihn hinzieht. Und obwohl es eine Geschichte voller Leerräume und emotionaler Eruptionen und quälenden Zwiespalts ist, wirkt der Film in der Erinnerung wie ein melodischer Song, den jemand singt, der ganz bei sich ist. Dupea, der die Ölfelder hinter sich ließ wie das Elternhaus, die schwangere Freundin und zum drifter wurde: Für seine Zukunft mag man keinen Penny wetten, aber es ist wunderbar, wie er dasitzt, auf dem offenen Laster in Richtung Alaska, umgeben von Sperrgut und klavierspielend mit gesammeltem Gesicht. Das schönste aller Schlußbilder in Nicholsons Filmen. Dieses Bild von 1970 steht für ein ganzes Jahrzehnt. Für den Sprung aus dem tradierten männlichen Rollenbild, das Davonrollen einen Meter über den Erdboden, hinaus aus den Bindungen und Verantwortungen, den sozialen Erwartungen, der Vaterschaft.

Die ganze Kette heilloser Beziehungen und Beziehungs-Fluchten. Und dann die Szene, in die alles mündet und die alles wegschwemmt, all die jahrzehntelang verdrängten Ängste, Schuldgefühle, Liebesgefühle. Nicholson als Francis Phelan in IRONWEED: ein *bum* im Albany der Depressionszeit, ein Penner aus verlorener Ehre, ein heiliger Trinker, der sich straft, weil ihm im angetrunkenen Zustand sein kleiner Sohn aus den Händen fiel und starb. Nun ist er zurückgekehrt für die Dauer eines halben Tages in seine Vergangenheit, sitzt in der Küche des Hauses, das einmal seins war, hat den Truthahn abgegebenen und macht uns spüren, daß ein Menschenleben so leicht verwehen, vom Weg abkommen kann wie eine Feder. Die Tränen der Frau, das Grollen des Sohns, die Wut der Tochter, das sammelt Francis ein, stumm und verstehend, und dann geht er wieder davon.

Nicholson bewegt sich in diesem Film weit weg von all seinen bisherigen Rollenbildern, um zu einem Zentrum zu kommen. Fleischgewordenes Spiel, das Momente der Wahrheit erzeugt, rein gar nichts zu tun hat mit method acting. Es ist ganz das, was Rivette eine *„amerikanische Tradition"* nannte, *„ein physisches Kino, das nichts aushält, was nicht mit Fleisch und Blut des Helden vermischt ist"*. In Nicholsons Nacken hat sich das Leben abgesetzt als unbewegliche, störende Zellansammlung. Keine schlangenhaft schnellen Kopfbewegungen mehr wie sie bei Jake Gittes so elegant aussahen. *„Too bad"* ist Francis' einziger Kommentar zu den Ungereimtheiten des Lebens, und dabei spuckt er zwischen die tabakbraunen Zähne hindurch. Er geht vierschrötig und schwerfällig, sein Kopf scheint größer, die Bewegungen verlangsamt. Man sieht, wie sehr sein Leben zum Nachdenken geworden ist, er spricht mit sich, mit seinen Geistererscheinungen. Und als er zum Truthahn-Mahl seine Stoppeln abrasiert und den alten Anzug aus dem Schrank angezogen hat, sieht er plötzlich zerbrechlich aus.

Drei Männer aus den 30ern: Jack Gittes, der beherrschte Privatdetektiv aus Los Angeles' CHINATOWN, Frank Chambers, der drifter, der beim schmierigen griechischen Tankstellenbesitzer hängenbleibt, und Francis Phelan als ihre konsequente Verlängerung. Jack Nicholsons Gesicht

Als Charley Partanna

In **THE BORDER**

Träumer, Denker, Handelnder

Als Jake Gittes, kurz J.J.

In **BATMAN**

Als Frank Chambers

ist wie zurechtgeschnitten für die scharfkantige Misere der amerikanischen Depressionszeit. Nicholson, der Inbegriff eines zeitgenössischen Typus, der Anti-retro-Mann, wirkt in diesen Rollen nicht historisch, sondern ganz besonders authentisch, bei seinen Wurzeln angelangt. All seine Charaktere sind zentral von innen erfaßt, ohne modisches oder historisierend ornamentales Beiwerk, ganz schlackenlos kommen sie daher. Phelan und Chambers und Gittes und selbst schon George Hanson in EASY RIDER, neben dem Hopper und Fonda überzeichnet wirken, irgendwie lebloser. Im Interview, das er *Film Comment* gab, 1985, sagte Nicholson, er halte es mit Nietzsche – nichts, was nicht mit dem eigenen Blut geschrieben wurde, sei es wert, gelesen zu werden, es sei nur ein Mehr an verschmutzter Umwelt.

I will be something petrifying in between 10 and 100 million dreams.

Nicholson-Filme sind Frenesie-Maschinen: einer kämpft mit dem Übermächtigen, draußen oder in ihm selbst, und verdreht sich in der Spirale. Die Filme werden darüber zu Kraftakten: wie lange kann das Zelluloid noch standhalten auf seiner Spule, wen wird es früher zerreißen? In der Spirale des Wahnsinns, die Kubrick und Nicholson in THE SHINING herstellen, gibt es keine retardierenden Kunstpausen, nur die unerbittliche Drehung.

Es war immer schon da und sichtbar, also gehört sie zu ihm, gewachsen und nicht erzeugt, diese seltsam bindungslose Energie, die urplötzlich wie eine Stichflamme hochschießen kann. Diese Fähigkeit zu Wutausbrüchen und die Lust sie auszuspielen, was ihm in seinen früheren Jahren als Disziplinlosigkeit ausgelegt wurde. Es ist keine Exaltation, eher wie die Entfesselung einer gefährlichen Kraft, mit der er wie ein Kind zu spielen versteht. Das ist die geheime Identität, die erkennbar wird hinter Jack Torrance wie hinter dem Jonathan aus CARNAL KNOWLEDGE, dem Mariner Buddusky oder Tom Logan, dem Westerner.

Aber nie war es lustvoller anzusehen als bei Daryl van Horne, der das Spiel andersherum spielt: der Satan, der Frieden sucht und Liebe. Die Gesamtheit des männlichen Repertoires kann Nicholson hier ausspielen: Gockel und verständnisvoller Verführer, sardonisch grinsendes Ekel und in Selbstmitleid ertrinkendes großes Kind. Nach den Rollen und nach dem Verrat kommt die Demaskierung: die bocksfüßige Raserei. Und hier zeigt sich, daß Sarandon, Cher und Michelle wirkliche Hexen sind, weil sie so fühllos sind, diesen tobenden gefallenen Engel ins Nichts zurückzuschicken.

Seine Rache heißt Jack Napier. Im Metropolis von übermorgen hat er sein Imperium errichtet, mit Betrug und Gewalt. Dann kommt Batman und macht ihn zur Comicfigur, mit dem Sturz ins Säurebad, der ihn sein menschliches Leben kostet.

Aber Nicholsons Joker ist etwas anderes: ein Wesen zwischen Phantasmagorie und filmischer Realität. Neues Fleisch, reines Erschrecken verkörpernd. Er ist der Alptraum dieses Films, der durch ihn erst sein Gesicht bekommt, seine zeitfern visionäre Prägnanz. Dieser düsterste Nichol-

Gleich trifft Jack Torrance der Baseball-Schläger

Er lehrt den Teufel das Fürchten: Jack als Jack Napier, der Joker, i

son-Auftritt ist eine Beschwörung absoluter Dämonie, einer Mensch-Maschine, deren Händedruck tötet, deren Lachen erfrieren läßt. In der letzten halben Stunde vergißt man sogar die menschliche Herkunft des Jokers, seine Abstammung aus der Spezies der *„Verfluchten, Verdammten, vom Schicksal mit einem, von einem Ohre bis zum anderen klaffenden, Munde Gezeichneten"*. Dann liegt seine Waffe am Boden, er selbst ist plattgewalzt, und sein Lachen kommt als mechanisches, grauenerregendes Geräusch vom Boden herauf. Das verzerrte Echo eines ewigen Lachens, das aus Zorn und Qual geboren ist. Baudelaire über den Tod des Jokers: *„Er ist aus den Grundbedingtheiten des Lebens herausgetreten, seine Organe vermögen sein Denken nicht mehr zu tragen. Darum durchkältet und zerreißt sein Lachen das Innere. Ein Lachen, das niemals schläft wie eine Krankheit, die immer fortschreitet und einen Befehl der Vorsehung zur Ausführung bringt. Und so erfüllt auch das Lachen Melmoths als Ausdruck der höchsten Überhebung in Ewigkeit seine Aufgabe, die Lippen des Unseligen im Lachen zu zerreißen und zu versengen."*

Filmographie

1958 THE CRY BABY KILLER (Jus Addis) / 1960 TOO SOON TO LOVE (Richard Rush); STUDS LONIGAN (Irving Lerner); THE WILD RIDE (Harvey Berman) / 1961 THE LITTLE SHOP OF HORROS (Roger Corman) / 1962 THE BROKEN LAND (John Bushelman) / 1963 THE TERROR (Roger Corman); THE RAVEN (Roger Corman); THUNDER ISLAND (Jack Leewood) / 1964 ENSIGN PULVER (Joshua Logan); BACK DOOR TO HELL (Monte Hellman) / 1965 RIDE IN THE WHIRLWIND *(auch Drehbuch und Co-Produzent)* (Monte Hellman) / 1966 THE SHOOTING *(auch Co-Produzent)* (Monte Hellman); FLIGHT TO FURY *(auch Drehbuch)* (Monte Hellman) / 1967 HELL'S ANGELS ON WHEELS (Richard Rush); THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE (Roger Corman); REBEL ROUSERS (Martin B. Cohen); PSYCH-OUT (Richard Rush); THE TRIP (Roger Corman) / 1968 HEAD *(auch Drehbuch und Co-Produzent)* (Bob Rafelson & James Frawley) / 1969 EASY RIDER (Dennis Hopper) / 1970 ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER (Vincente Minnelli); FIVE EASY PIECES (Bob Rafelson) / 1971 DRIVE, HE SAID (Jack Nicholson, *nur Regie und Drehbuch*); A SAFE PLACE (Henry Jaglom); CARNAL KNOWLEDGE (Mike Nichols) / 1972 THE KING OF MARVIN GARDENS (Bob Rafelson) / 1973 THE LAST DETAIL (Hal Ashby) / 1974 CHINATOWN (Roman Polanski) / 1975 ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (Milos Forman); PROFESSIONE: REPORTER (Michelangelo Antonioni); TOMMY (Ken Russell) / 1976 THE MISSOURI BREAKS (Arthur Penn); THE LAST TYCOON (Elia Kazan) / 1978 GOIN' SOUTH (Jack Nicholson, *auch Regie*) / 1980 THE SHINING (Stanley Kubrick) / 1981 THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Bob Rafelson); REDS (Warren Beatty) / 1982 THE BORDER (Tony Richardson) / 1983 TERMS OF ENDEARMENT (James L. Brooks) / 1985 PRIZZI'S HONOR (John Huston) / 1986 HEARTBURN (Mike Nichols) / 1987 THE WITCHES OF EASTWICK (George Miller); IRONWEED (Hector Babenco); BROADCAST NEWS (James L. Brooks) / 1989 BATMAN (Tim Burton); THE TWO JAKES (Jack Nicholson, *auch Regie*)

ATMAN.

„Mein Ideal auf dieser Welt,
das ist für mich der kühne Held,
der große blonde Mann.
Er kommt aus einem Märchenland
und reicht mir seine starke Hand,
die mich zerbrechen kann.
So sieht der Mann meiner Träume aus."
(Zarah Leander)

Ritter über dem Highway

Rutger Hauer, der blonde Loner am Rande des Wahnsinns ■ Von Angela Schmitt-Gläser

Der nach unten gezogene Schnitt der blauen Augen, die blonden Haare, die scharf konturierten Lippen, die kräftige Nase und das ebenmäßig zerfurchte Gesicht – das sind die Züge des bekanntesten Holländers aus dem 20. Jahrhundert. Gemeint ist *nicht* Rutger Hauer, sondern Vincent van Gogh. Und doch sind die Rollen, die Hauer spielt, so voller Wahnsinn wie das Gelb der Bilder van Goghs. Rühren seine leisen Sterbeszenen wie das traurige Dasein des Malers.
Roy, der Replikant aus der Nexus-Generation 6 im BLADE RUNNER, dem das Blut von der Stirn läuft, während er seinem Killer Harrison Ford hinterherhetzt; im letzten Moment rettet er ihn mit seiner kräftigen Hand vor dem Sturz. Oder der rätselhafte *Hitcher*, der behauptet, aus Disneyland zu kommen, und sich zum Schluß vom Chevrolet überfahren läßt. Er liegt da, blutverschmiert spuckt er den Sand aus dem Mund. Für ein paar Sekunden schließt er die Augen, als wolle er den Tod genießerisch vorwegnehmen. Dann fällt er erneut den netten Jungen (C. Thomas Howell) an, macht ihn endgültig zum Mörder.
Rutger Hauer, zu dem das Rot des Filmbluts gehört wie zu van Gogh das abgeschnittene Ohr.

„Äußerlich schien er munter und lebhaft, dahinter aber lag der Dunst, rauchiger Nebel. Und der Nebel schien immer wieder vorzukriechen. Es ließ ihn so unpersönlich erscheinen, fast schwachsinnig."

Gedanken, die sich nicht mehr verteilen können, die beherrscht werden von einer einzigen Idee, die Kompromisse und Zugeständnisse im Keim erstickt. So einen nennt man wahnsinnig. So einer hat mit dem Leben der anderen nichts mehr gemein. *„Ich bin eben ein Irrer"*, sagt Jim Malden, der Inselbesitzer in dem Abenteuerfilm A BREED APART („Die Brut des Adlers"). Rutger Hauer, wild, autistisch, dickbäuchig, bemalt wie Winnetou, geht er mit einer Armbrust auf die Jagd nach Freizeitjägern, die in die verkommene

Jim Malden, einer von Hauers sanften Irren

Idylle seiner Insel eindringen. Vor einem Himmel, der so irrsinnig blau ist wie er nur in B-Pictures sein kann, spielt er die Rolle, die ihm auf den Leib geschrieben zu sein scheint: Ein Mann, der alles erlebt hat, ein menschliches Wrack, das nichts mehr erleben will und das seine Ruhe gefunden hat. Die Zeit und die Liebe haben eine andere Dimension auf so einer Insel. Deshalb reicht es Malden, einmal in der Woche einkaufen zu gehen. Einkaufen in einem Kolonialwaren-Laden, in dem Stella (Kathleen Turner) regiert. Stellvertretend für Stella baut er ihrem Sohn eine Hütte, ein kleines Urwaldnest, das über das Kind die Mutter erreichen soll. Dann endlich faßt er Mut, wirft sich in Schale und tritt im viel zu kleinen graublauen Anzug wie ein Kommunionkind vor Kathleen Turner und bittet sie in sein neugebautes Schlafzimmer. In keinem anderen Film ist Rutger Hauer so genant, so weich und schüchtern. Nie hat er so ungelenk Frauenbrüste umfaßt. Nie sonst zeigt er sich in der Liebe in einer so unterlegenen Position.

„Er sah ihr in die Augen, mit einem festen, furchtlosen, unpersönlichen Blick. Und sie erkannte in seinen blauen, unpersönlichen Augen einen Ausdruck des Leidens, des Unbeteiligtseins, doch auch eine gewisse Wärme."

Sobibor 1943, ein KZ in Ostpolen. Nackte Juden traben in Gaskammern, die Überlebenden sortieren das Gepäck, verarbeiten die Goldplomben zu Schmuck und nähen die Kleider um. *„Es gibt keine Flucht aus Sobibor"*, sagt der Kommandant mit kaum hörbarer Stimme in dem Spielfilm SOBIBOR von Jack Gold. Sein Sadismus, seine Peitschenhiebe sind grausame Demonstrationen eines hybriden Weltbildes. Für alle anderen ein Tod auf Raten. Bis plötzlich nach langen Tagen furchtbarer Trostlosigkeit ein Trupp russischer Kriegsgefangener im Paradeschritt ins KZ einmarschiert. Der Rhythmus der Stiefel auf dem harten Boden verkündet verzweifelten Willen zum Überleben. An der Spitze marschiert Sascha,

Die Unmoral in Person:
***Rutger Hauer als* Hitcher**

Der Kopf der Nexus-6-Reihe. Eine Maschine, die leben, ein Lebenslicht, das nicht erlöschen will.

marschiert Rutger Hauer. Trotz seines verschlossenen Blickes: ein strahlender Lichtblick im schleichenden Grau des Gefangenenalltags. Selbst die Wärter halten einen Moment irritiert inne. Und ohne einen Tag zu verlieren, geht der russische Offizier den Fluchtplan an. Joanna Pacula, die Schöne mit dem strengen Blick, hat das Glück – oder das Unglück –, als seine angebliche Freundin die konspirativen Treffen als gewöhnliche *tete à tetes* zu tarnen. Was die Wärter sehen: Er streckt ihr freudig beide Arme entgegen, nimmt sie in den Arm und küßt sie: und doch spüren beide: sein Haß läßt keinen Platz für eine neue Liebe. Seine Augen starren sie an und schielen doch im selben Moment an ihr vorbei zu den Wächtern des Haupttores, die es vor der Flucht auszuschalten gilt. Joanna Pacula verzweifelt. Zum Abschied näht sie ihm ein Hemd. (Heute hängt das wirkliche Sobibor-Hemd in einem russischen Museum. Von 600 Gefangenen haben damals über 300 den Ausbruch überlebt.)

Rutger Hauer, primus inter pares, Held unter Helden, bleibt einsam. Ein Vorbild, ein Bild, aber kein Mann mehr. Ein Anführer, der mit erhobenen Händen auf einer Kiste am Appellplatz verschüchterten Gefangenen Mut und Freiheit predigt. Der als letzter durch den Stacheldraht klettert.

Schon einmal hat Rutger Hauer einen Soldaten gespielt, einen holländischen Stabsoffizier, der 1938 von England aus Regierungsmitglieder aus dem besetzten Holland schmuggeln soll. SOLDIERS beginnt mit dem typischen Paul Verhoeven-Radikal-Schock: Rutger Hauer, kahlgeschorener Jungstudent, wird in einem Mensagebäude gejagt, gefaßt und muß dem Präsidenten einer Studentenverbindung während des Essens vorsingen. Der Altstudent schüttet ihm die Suppe ins Gesicht. Wie kleine widerliche Maden kringeln sich die Nudeln um die Nase. Und während noch das Blut von der Suppenschüssel, die an seinem harten Kopf zerschmettert wird, in die Augen rinnt, grinst er sein wunderbares triumphales Lächeln. Ein Lächeln, das einen innerlich erfrieren läßt; das voller Lust die Süße des Todes zu verheißen scheint.

„Und verschwommen ging ihr das große Gesetz des Lebens auf: wenn das Gemüt einen verwundeten Schlag erhält, der den Körper nicht tötet, scheint es wieder zu genesen, wie der Körper genest. Aber es scheint nur so. In Wirklichkeit ist es nur der Mechanismus der wiederaufgenommenen Gewohnheit. Langsam, langsam fängt die Wunde der Seele an, sich bemerkbar zu machen, bis sie die ganze Psyche ausfüllt."

„Du scheißt auf mich. Ich spritz auf dich!" faucht Erik in TÜRKISCHE FRÜCHTE das Foto seiner Ex-Frau an. In seinen Träumen schießt er ihr mitten ins Gesicht. In der Realität vergewaltigt er eine Frau nach der anderen. Das, was der 29jährige Rutger Hauer in dem atemberaubend ekelhaften Melodram im Bett mit Frauen abzieht, hat mit Gewalt alles, mit Liebe nichts zu tun. Kopulationen am Fließband. Er fällt über sie her, er rammt sie in die harten Federn seiner Matratze, und er spuckt auf sie, wenn er sie los sein will. Als verfetteter, langhaariger, arroganter Hippie wirkt Rutger Hauer so unglaublich authentisch, so

Als spritzender, schmieriger Hippie in Paul Verhoevens Schocker **Türkische Früchte**

furchtbar unsympathisch, daß man sich die Spielsituation permanent bewußt machen muß. Jedenfalls möchte ich mit so einem Typen nicht allein im selben U-Bahn-Abteil sitzen. Aber Verhoeven suhlt sich nicht nur in der Schmuddelanarchie der 70er Jahre, er mißgönnt den Zuschauern auch noch die Lust am puren Ekel. Er legt Verwundungen frei, bricht mit einer zynischen Freude unseren Haß. Erik, das Ekel, wird nämlich von der Liebe getroffen und in die Knie gezwungen. Ein Unfall nach einer grotesken Auto-Sexszene markiert den dramatischen Augenblick. Olga, die Frau, ist verletzt. Erik blutet das Herz. Hinter einer RayBan-Brille versteckt und mit einem Krückstock in der Hand humpelt er in das elterliche Geschäft von Olga und bettelt darum, sie sehen zu dürfen. Das rührt. Aufatmen kann man erst wieder, als er der aufgetakelten Mutter ins Gesicht schreit: *„Ich habe sie gevögelt, Ihre Tochter!"* Da ist er wieder, der Ekel, der uns schauern läßt. Bis zum furchtbaren Krebstod seiner Frau erspart Rutger Hauer uns keine Nuance seiner extremen Gefühlsstürme. Dieser damals noch völlig unbekannte Schauspieler, der zuvor nur in dem 12-teiligen Fernsehfilm *„Floris von Rosemund"* Erfahrungen sammeln konnte, scheint ein Naturtalent zu sein. Obwohl der Vater selbst Schauspieler war, hat er mit 15 erst mal auf einem Frachter als Schiffsjunge angeheuert und Teller waschend und Betten machend die Welt bereist. Hat sich als Bauarbeiter und Handlanger am Theater über Wasser gehalten. Mit 23, verheiratet und geschieden, hatte er mehr erlebt als andere in ihrem gesamten Leben. Das Gesicht ist fertig, die Karriere beginnt: Schauspielschule, Tourneetheater, Fernsehen und seit über 15 Jahren 29 Spiel- und etliche Fernsehfilme.

Erst in Amerika habe er seine Identität gefunden, sagt Rutger Hauer. *„Zuvor war ich ein bißchen mein Vater, ein bißchen meine Mutter. Die Hormone waren es, die mein Leben bestimmt haben."*

„Ein kleines Lächeln, als verspotte er ihn oder als ziehe er ihn auf, ein sanftes Lächeln jedoch stand sekundenlang in seinen Augen, dann verblaßte es, und sein Gesicht wurde wieder ausdruckslos." (Alle Zitate: D. H. Lawrence, *„Lady Chatterley"*) Reden ist nicht sein Metier. Viel spricht er nie, aber so schweigsam, so mit den Worten gekämpft wie in Ermanno Olmis LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE (1987) hat er nie zuvor. Welches Wagnis, den kraftstrotzenden Muskelmann als einen Trinker zu besetzen, der mit der Verzweiflung des Untergehenden überzeugt davon ist, sein Leben nochmal in normale Bahnen lenken zu können. Und welche Spannung sich in dem gegerbten Gesicht mit den Bartstoppeln bildet. Was für eine aufregende Unsicherheit sich in den trüben Augen widerspiegelt. Eine Angst, die durch 200 geschenkte Franc ausgelöst wird und die sich erst vor dem Altar der Heiligen Thérèse lösen kann. Rutger Hauer, schwerfällig und schwermütig wie das sonst nur den alten italienischen Stars gegeben ist, bricht, unbeachtet vom großen Kinopublikum, hier zum x-ten Mal mit seinem Image. Der große Blonde mit dem aufreizend attraktiven Äußeren, prädestiniert zum großen Star und doch nur Cinephilen und BLADE RUNNER-Fans ein Begriff, ist ein Chamäleon. Entgegen dem äußeren Schein seiner dominierenden Erscheinung verweigert er sich jeder Klassifizierung.

***Wenn Hauer seinen Körper einsetzt, entwickelt er eine Kraft und Sportlichkeit, die man kaum vermutet hätte. Mit Brion James (l.) in* FLESH AND BLOOD**

Gerade hat er mit Lina Wertmüller gedreht, UP TO DATE, einen Film über AIDS und die Medien, hat zuvor unter der Regie des genialen Australiers Philip Noyce (DEAD CALM) in BLIND FURY einen blinden Fechtmeister und in David Webb Peoples' SALUTE OF THE JUGGLER einen futuristischen Gladiator gespielt. Ein Schauspieler mit einer zeitlosen Ausstrahlung, die sich jeder Epoche und jeder Kultur assimiliert. Dessen Wesen eigentlich doch ins Mittelalter gehört.

Äußeres kann er so gut nach innen kehren wie kaum ein anderer. Und doch spürt man, daß er stets auf dem Sprung ist. Das macht Rutger Hauer so unberechenbar.

„Es gab keinen Augenblick in den Jahren, wo mir dein Anblick das Herz nicht im Brustkorb schlingern ließ. Es gab keine Nacht, wo dein Antlitz mich nicht in den Schlaf begleitet hat. Es gab keinen Morgen, wo du beim Aufwachen nicht hinter meinen Augenlidern schimmertest. Jedesmal wenn du gesagt hast, „Stalljunge, mach mir mal dies", *hast du gedacht, ich antworte* „Wie du wünschst", *aber das war nur, weil du falsch gehört hast.* „Ich liebe dich", *hab' ich gesagt."*
(William Goldman: *„Die Brautprinzessin"*)

Die Ruchlosigkeit, die Wildheit des Raubritters Martin in FLESH AND BLOOD verschwimmt, bündelt sich in der leidenschaftlichen Ekstase, mit der er sich auf seine gezähmte Geliebte (Jennifer Jason Leigh) stürzt und in einer riesigen Zinkbadewanne untertaucht. Der Alltag wird zelebriert als orgiastischer Rauschzustand, die nassen Körper wälzen sich im spritzenden Wasser. Und wieder ist die Grenze zum Wahnsinn weggefegt; springt die Besessenheit, die Lust zur Macht aus den feurigen blauen Augen.
Dasselbe Gesicht als Inbegriff der Reinheit. In LADYHAWKE taucht der Ritter Etienne Navarre aus dem Nichts auf und rettet einen kleinen Dieb (Matthew Broderick) vor seinen Häschern. Auf fliehendem Pferd mit wehendem schwarzen Umhang sollte er nur der Rächer sein, von Gott persönlich geschickt, das Böse aus der Welt zu schaffen. Und doch kann er gerade das nicht. *„Immer beieinander und doch ewig getrennt"* heißt der Fluch, der den Tag zum Gefängnis für Isabeau (Michelle Pfeiffer), die Nacht zum Kerker für Navarre macht. Der beide füreinander, aber nicht nebeneinander leben läßt. Zwei tragische *loner*, die trotz ihrer modernen Gesichter so wunderbar ins Mittelalter passen. Nur den Bruchteil einer Sekunde im Morgengrauen dauert ihr Glück, dann wird der in der Nacht heulende Wolf wieder einsamer Mann und seine Geliebte Isabeau verwandelt sich aus der Menschen- in die Falkengestalt. Erst als der Tag zur Nacht wird, als die Sonne sich verfinstert, in den gigantischen Mauern einer romanischen Kathedrale, entwirrt sich das Schicksal. Während die ersten Sonnenstrahlen wieder durch die Fenster der Kuppel dringen, tanzt Navarre jubelnd mit seiner Isabeau durch den heiligen Raum. Der Fluch ist gebrochen, zwei Engel werden sich nie wieder trennen.

„So sieht der Mann meiner Träume aus.
Sein Name ist Ralf oder Peer.
Die Wirklichkeit sieht aber anders aus."

Das ist seine Tragödie. Das wird ihn zur Legende machen: Rutger Hauer ist Ralf oder Peer. Perfekt. Unberührbar. Undurchschaubar. Rebellion, Aggression, Haß, Verletzlichkeit und Zartheit: Es gibt nichts, was er nicht in sich trägt. Alles vom Feinsten. Und doch wird er es nie schaffen, die Ketten seines Wesens zu sprengen. Auch wenn die Oberfläche noch so glatt ist, seine Augen werden immer voller Traurigkeit und Schmerz sein. Nie wird sich seine gebrochene Seele mit einer anderen wirklich vereinigen können. Rutger Hauer wird der *loner* bleiben. Ein Einzelgänger. Ohne Frau und ohne Freunde. Ein großer Außenseiter. Fast wie van Gogh. Auf alle Fälle ein echter Kinoheld. Der Mann meiner Träume vielleicht. Die Wirklichkeit sieht zum Glück aber ganz anders aus.

Filmographie

1968 FLORIS VAN ROSEMOND (NL: TV-Serie; R: Paul Verhoeven, Ferry Radax) / 1973 TURKS FRUIT (NL; Paul Verhoeven); REPELSTWELTJE (NL; Harry Kümel) / 1974 PUSTEBLUME (BRD; Adrian Hoven); THE WILBY CONSPIRACY (USA; Ralph Nelson); DAS AMULETT DES TODES (BRD; Ralf Gregan, Günter Vaessen) / 1975 KEETJE TIPPEL (NL; Paul Verhoeven); CANCER RISING (NL; Herbert H. A. Curiel) / 1976 MAX HAVELAAR (NL; Fons Rademakers); GRIECHISCHE FEIGEN (BRD; Siggi Götz) / 1978 SOLDAAT VAN ORANJE (NL; Paul Verhoeven); PASTORALE 1943 (NL; Wim Verstappen); MYSTERIES (NL; Paul de Lussanet) / 1979 ES BEGANN BEI TIFFANY (BRD; TV-Film; Wolfgang Becker); UNE FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP (B/F; André Delvaux); JEWEL IN THE DEEP (NL; Bram van Erkel); GRIJPSTRA & DE GIER (NL; Wim Verstappen) / 1980 SPETTERS (NL; Paul Verhoeven); NIGHTHAWKS (USA; Bruce Malmuth) / 1981 CHANEL SOLITAIRE/ COCO CHANEL (F/GB; George Kaczender); BLADE RUNNER (USA; Ridley Scott); INSIDE THE THIRD REICH (USA; TV; Marvin J. Chomsky) / 1982 EUREKA (GB/USA; Nicolas Roeg); THE OSTERMAN WEEKEND (USA; Sam Peckinpah) / 1983 A BREED APART (USA; Philippe Mora) / 1984 LADYHAWKE (USA; Richard Donner) / 1985 FLESH + BLOOD (USA; Paul Verhoeven) / 1986 THE HITCHER (USA; Robert Harmon); WANTED: DEAD OR ALIVE (USA; Gary Sherman) / 1987 ESCAPE FROM SOBIBOR (USA; Jack Gold); BLOODHOUNDS OF BROADWAY (USA; Howard Brookner) / 1988 BLIND FURY (USA; Phillip Noyce); THE SALUTE OF THE JUGGER (Australien; David Peoples); LA LEGGENDA DEL SANTO BEVITORE (I/F; Ermanno Olmi)

Auf den Hund gekommen

James Belushi tritt aus dem Schatten seines „Blues Brothers" John

Worüber soll man mit einem Schauspieler reden, dessen interessanteste Eigenschaft seine Verwandtschaft zum *„Blues Brother"* John Belushi zu sein scheint? James Belushi weiß, daß viele Interviewer sich selber, aber niemals ihm diese Frage stellen. Also hat James sich mit Antworten auf die nie gestellte Frage gewappnet. *„Die Karriere meines Bruder hatte viele Vorteile für mich. Denken Sie nur an die Schwierigkeiten, diesen Namen auszusprechen! Belushi! Jetzt ist der Name allen ein Begriff. Es ist egal, woran die Leute dabei denken – Komödie, Musik, Überdosis: sie wissen, woher ich komme. Nun war und ist es an mir zu zeigen, wer ich bin: Ich mußte hart arbeiten, um den Leuten zu beweisen, daß ich James und nicht John bin. Ich mußte die Menschen beeindrucken."*

Ist es denn so beeindruckend, mit einem Hund als Partner aufzutreten, so wie er es jetzt in *K 9* getan hat? Belushi weiß auch darauf verblüffende Antworten: *„Das ist mit das Schwierigste, was man als Schauspieler tun kann. Ansonsten spielt man ja mit jemandem zusammen, reagiert auf das, was der andere tut. Aber bei einem Hund weiß man ja nie, was als nächstes passiert. Da ist es fast einfacher, eineinhalb Stunden auf einen Stuhl einzureden. Ich mußte mich etwas umstellen und habe mehr improvisiert als je zuvor. Und ich mußte immer gut sein! Denn ausgewählt wurden ja nicht die Aufnahmen, in denen ich gut war, sondern die, in denen der Hund überzeugte."*

Nach Walter Hills RED HEAT und REAL MEN spielt Belushi zum dritten Mal innerhalb kurzer Zeit einen Polizisten. Auch das stört ihn nicht. *„Das war nicht geplant, mich haben einfach die Charaktere interessiert. Abgesehen davon sind Polizisten in der Tat eine interessante Spezies. Sie haben ihre eigene Gesellschaft, ihre eigenen Regeln. Sie wirken zwischen der Kriminalität und der Zivilisation. Sie haben hohe Scheidungs- und Selbstmord-Raten, leben immer am Rande und stärker als der Normalbürger im Bewußtsein, daß sie am nächsten Tag tot sein könnten. Es ist ein anstrengender, aufregender Job."*

Belushis Job ist es zu schauspielern, und es ist ungewöhnlich, wie konsequent er ihn angeht: Er ist ein Entertainer, und also sind auch Interviews für ihn Arbeit. Arbeit, in der er aufgehen, sich verstellen, sich vorführen kann. Er inszeniert eine Show, die mehr ist als nur Werbung für das Produkt, das er anzubieten hat, oder zumindest subtil darüber hinwegtäuscht. Arbeit, mit der er leben und rechnen kann. Aber er weiß, daß es das Schicksal nicht ewig gut mit ihm meinen muß, und er ahnt, daß sich das Filmgeschäft ändern wird: *„Es wird weniger Filme und damit weniger Arbeit für Schauspieler geben. Die Filme werden immer aufwendiger, die Investitionen immer verantwortungsvoller. Gerade deshalb ist es so wichtig, daß Filme wie* DEAD POETS SOCIETY, FIELD OF DREAMS *und* DO THE RIGHT THING *erfolgreich sind, denn sonst hätten wir bald nur noch Filme wie* BATMAN *oder* STAR TREK V."

Dann aber besinnt sich Belushi auf seinen Entertainer-Job. Er erzählt über seine Zusammenarbeit mit dem Hund, mit dem er unter Rod Daniels Regie in *K 9* auf Gangster- und Kalauer-Jagd ging – und erinnert an das Kabarett, das sein Bruder im Fernsehen betrieb. *„Der Hund und ich, wir sind überhaupt nicht miteinander ausgekommen. Es war eine reine Geschäftsbeziehung. Er war der Star des Films. Ständig hat er versucht, mir Szenen zu stehlen. Er kam zu spät zum Set, schnüffelte an allen Frauen herum und wurde dafür gestreichelt – ich hingegen bekam gleich eine gewischt. Er fraß wie eine Wildsau, während ich Diät halten mußte, und jetzt muß er nicht einmal Interviews geben. Ich sage Ihnen: Er und ich privat, das ist wie Debra Winger und Richard Gere!"*

James Belushi spielte bislang – starke – Nebenrollen: in Oliver Stones SALVADOR und ABOUT LAST NIGHT; in RED HEAT stand er etwas im Schatten von Arnold Schwarzenegger (den er privat sehr schätzt), und er hatte eine Hauptrolle, ausgerechnet in dem faden THE PRINCIPAL. Aber er ist gerade über die langsame Entwicklung froh. *„Mit einem schnellen Start wäre ich nicht zurechtgekommen. Ich habe mir erst einmal einen soliden Hintergrund erarbeitet, im Theater und auf Schulen. Das verspricht längeres Leben in der Branche und unterschiedliche Rollen. Ich habe mit Hill und Daniel gedreht, aber auch mit Konchalovsky und gerade mit Francesco Rosi in Italien. Das hätte ich als Star nicht machen können. Nein, einen solchen Start wie John hätte ich nicht verkraftet"*, sagt Belushi und kommt wieder auf seinen Bruder zurück. *„Ich hätte vieles anders gemacht als John. Aber ohne ihn wäre ich definitiv nicht hier. Ich wäre dem Weg meines Vaters gefolgt, hätte sein Restaurant übernommen und würde gerade einen Tisch für zwei Personen vermitteln."*

So aber ist James Belushi Schauspieler geworden. *K 9* ist seine erste Hauptrolle, und doch stiehlt ihm ein Hund die Schau. Ist das ein Zeichen dafür, daß man ihn doch nicht so ernst nehmen muß? Es besagt eher, daß Hollywood James Belushis Fähigkeiten noch entdecken muß.

Milan Pavlović

James Spader

Wenn Steven Soderberghs *sex, lies and videotape* anläuft, werden ihn alle gesehen und entdeckt haben. Doch haben sie den Jugend-Gang-Film TUFF TURF gesehen oder THE NEW KIDS, Sean S. Cunninghams Teenie-Krimi? Erinnern sie sich an Andrew McCarthys versnobten Freund in PRETTY IN PINK, an Charlie Sheens vorsichtigen Informanten in WALL STREET? Erkannten sie ihn als den schleimigen blonden jungen Mann, der in MANNEQUIN hiner Andrew McCarthys Geheimnis (mit Kim Cattrall) kommen wollte und deshalb G. W. Bailey anheuerte? Und wie steht es mit dem aalglatten, eiskalten Dealer, der Robert Downey jr. in LESS THAN ZERO kein Crack mehr geben wollte? Nein? Dann haben sie noch nicht viel von James Spader gesehen. Bevor Steven Soderberghs *sex, lies and videotape* anläuft, sollten sie einige der Filme aufgeholt haben. Denn in Soderberghs aufregend unterkühlter, ungewöhnlich anrührender Yuppie-Studie zeigt Spader seine andere Seite, das, was man in seinen früheren Filmen nur vermuten konnte. Die Erfahrungen der anderen Figuren trägt er mit in Soderberghs Film, als Narben, die ihm den Zugang zu sich selber unmöglich machen, die aus dem bösen Buben, der er noch in THE NEW KIDS war, einen sensiblen Mann gemacht haben. Einen (TV-)Film mit Spader würde ich allerdings auch gerne einmal sehen: den Pilot-Film zur gescheiterten Fernsehserie von DINER. Spader spielte Fenwick, den jungen Wilden, der so dumm aussieht, aber in Wahrheit alles weiß. Das paßt zu Spader. *Mp*

1981 ENDLESS LOVE (Franco Zeffirelli); 1983 A KILLER IN THE FAMILY (TV, Richard T. Heffron); COCAINE: ONE MAN'S SEDUCTION (TV, Paul Wendkos); DINER (TV-Pilotfilm, Barry Levinson); THE FAMILY TREE (TV-Serie, 6 Episoden, Joan Darling, Jeff Bleckner, Randa Haines, Edward Parone, Sidney Hayers); 1984 FAMILY SECRETS (TV, Jack Hofsiss); 1985 THE NEW KIDS (Sean Cunningham); STARCROSSED (TV, Jeffrey Bloom); TUFF TURF (Fritz Kiersch); 1986 PRETTY IN PINK (Howard Deutch); 1987 BABY BOOM (Charles Shyer); LESS THAN ZERO (Marek Kanievska); WALL STREET (Oliver Stone); MANNEQUIN (Michael Gottlieb); 1988 JACK'S BACK (Rowdy Herrington); 1989 THE RACHEL PAPERS (Damian Harris); *sex, lies and videotape* (Steven Soderbergh); 1990 BAD INFLUENCE (Curtis Hanson)

Bridget Fonda

Der jüngste Sproß der Fondas. Bridget. Blaß, blond, blutjung. *Sweet Child O'Mine*. Blaue Augen und ein unglaublich scharfer Mund. Da packt sie dich gleich mit diesem *jailbait*-Lächeln. Sex und Naivität und Aufmüpfigkeit. Ihre Unschuld hat sie verloren in Las Vegas zu Wagners Liebestod, in Roddams ARIA-Arie. Als Südstaaten-Nymphchen schafft sie zum SHAG-Rhythmus den Weg nach Hollywood. In Hares STRAPLESS vögelt sie viel herum und kriegt ihr Leben gut in den Griff und schneidert trägerlose Kleider. Schließlich ist sie Mandy. Superblond, gegenüber der weichen Brünetten Joanne Whalley. Stark geschminkt, maskiert fast und das Lächeln kommt durch, ganz stark. *hasch*

1988 ARIA (Episodenfilm, Franc Roddam); YOU CAN'T HURRY LOVE (Richard Martini); SHAG (Zelda Barron); 1989 STRAPLESS (David Hare); SCANDAL (Michael Caton-Jones); JUST HORRIBLE (Peter Fonda)

John McGinley

Ein Oliver Stone-Held. Er ist der *best buddy* von Charlie Sheen in WALL STREET. Eric Bogosians Mädchen für alles in TALK RADIO, und er hängt sich an Tom Berenger in PLATOON. John McGinley lebt im Schatten der Verrückten: dort ist es etwas ruhiger, aber nicht gerade sicher. Alle nutzen ihn aus, aber er macht gute Miene zum bösen Spiel, kaut Kaugummi, macht Witze. Am Ende überlebt er alle, weil er nicht auf der Überholspur lebt – aber er ist allein. *Mp*

1986 PLATOON (Oliver Stone); SWEET LIBERTY (Alan Alda); 1987 WALL STREET (Oliver Stone); 1988 TALK RADIO (Oliver Stone); 1989 LOST ANGELS (Hugh Hudson); THE BUDDY & AL STORY (Bernard McWilliams); FAT MAN AND LITTLE BOY (Roland Joffe)

Winona Ryder

Sie war das flippige Großstadt-Mädchen auf dem Land (BEETLEJUICE), das 15 war, sich aber wie eine reife Frau aufführte: das brave Schulmädchen, das um Anpassung in den höheren Kreisen bemüht ist, dann aber aus lauter Abscheu vor den Pflichten zur Killerin wird; und jetzt ist sie die Ehefrau des *Killers* Jerry Lee Lewis, 13 Jahre jung und zum Entsetzen der briten schon verheiratet: Winona Ryder schlüpft in Mädchenrollen als sei's ihr eigenes Leben, das sie für die Leinwand spielt. Aber mit 17 ist sie schon eine facettenreiche Darstellerin, die weiß, was sie tut. Wie sie, naiv und ehrlich, Jerry Lee Lewis fast zum Wahnsinn treibt vor Lust, ist so aufregend wie schlüssig. Erst wenn sie im Pelz in England eintrifft, merkt man, daß sie noch ein halbes Kind ist. *Mp*

1986 LUCAS (David Seltzer); 1987 SQUARE DANCE (Daniel Petrie); 1988 BEETLEJUICE (Tim Burton); 1969 (Ernest Thompson); 1989 HEATHERS (Michael Lehmann); GREAT BALLS OF FIRE (Jim McBride); WELCOME HOME, ROXY CARMICHAEL (Jim Abrahams); 1990 MERMAIDS (Frank Oz)

Alec Baldwin

Er ist der Typ, der Melanie Griffith und Michelle Pfeiffer betrogen hat. Aber er ist nicht der Typ, dem Filme sowas durchgehen lassen. Das eine Mal bekommt er vor versammelter Mannschaft auf einen Heiratsantrag eine Abfuhr, das andere Mal eine Kugel in den Kopf. Das ist nicht tragisch, sondern sympathisch. Denn Baldwin ist so einer, der selbst als Arschloch noch sympathisch ist. Als tennisballknautschender Yuppie in TALK RADIO wie als schwitzender Südstaatenprediger in GREAT BALLS OF FIRE. Immer mit Intelligenz dargeboten, aber selten mit Verve vorgebracht. Die Sorte intelligenter Schauspieler, die mit großem intellektuellen Aufwand wenig intelligente Typen mimt. Keiner, dem der Instinkt über alle Hürden hilft, keiner, bei dem der Schweiß einen Geruch hätte. Aber gut im Unterhemd. Der Fluch der Demokratie im modernen Kino: Mechaniker schauen nicht mehr wie Mechaniker aus. Sondern wie John Travolta oder Richard Gere. Jeder kann Millionär sein, das bedeutet auch: jeder kann Mechaniker sein. Früher wäre Baldwin bei *Warner Brothers* gewesen: als einer aus der Peripherie, an dem der eine oder andere Traum hängen bleibt. Genug, um identifizierbar zu bleiben. Einer aus dem Mob, aber mit Profil. Genügend Profil, um mit der Geliebten des Chefs in die Badewanne zu steigen. Solche Typen gibt es nicht mehr besonders häufig. Und natürlich kriegt so einer in billigeren Filmen auch mal eine Hauptrolle ab. Wie in BEETLEJUICE, wo er seinen vorstädtischen Biedersinn ausspielen darf, diese aufreizende gutaussehende Normalität, auf der Horrorklamotten mit Vorliebe herumreiten. Man darf nie vergessen, daß Baldwin einer der Ärzte aus der Texas-Klinik war: Fassen Sie mir mal ans Herz, Herr Doktor. Alert und jung und banal. Kein Mann der Nötigung, keiner, der die Geschichten überwältigt, sondern einer, der sich von Geburt an in ihnen aufrecht gehalten hat. Eine geölte Type mit dem Hang dazu, sich nicht die Hände schmutzig zu machen. Eine zweite Hauptrolle, auf die die Filme abwälzen, was den Helden an Reinfällen erspart werden soll. Mit windschnittigem Gesicht und aerodynamischer Nase auch mal eine dünne Lippe riskieren, darauf läuft es hinaus. Eine Gurke im Mainstream. Und dann Melanie Griffith betrügen mit einer anderen, die eine bessere Figur hat und ihre Träume mit Baldwin identifizieren kann. Dabei kann man auch seinen Spaß haben, kein Zweifel. Aber dann trinkt er ein bißchen zuviel, läßt seine Verzweiflung auf unvergleichlich sozialdemokratische Weise raushängen und glaubt nach einem Schieber zu *Lady in Red*, daß dadurch alles schon wieder in Butter ist. So ist das eben mit zweiten Geigen. *malt*

1982 THE DOCTORS (TV-Serie); 1983 CUTTER TO HOUSTON (TV-Serie, 7 Episoden, Sandor Stern, Kevin Hooks, Alan Myerson, John Patterson, Michael Vejar); 1984 SWEET REVENGE (TV, David Greene); THE SHERIFF AND THE ASTRONAUT (TV, E. W. Swackhammer); 1985 LOVE ON THE RUN (TV, Gus Trikonis); 1986 DRESS GRAY (TV, Glenn Jordan); FOREVER LULU (Amos Kollek); 1987 SHE'S HAVING A BABY (John Hughes); 1988 BEETLEJUICE (Tim Burton); MARRIED TO THE MOB (Jonathan Demme); TALK RADIO (Oliver Stone); WORKING GIRL (Mike Nichols); 1989 GREAT BALLS OF FIRE (Jim McBride); MIAMI BLUES (George Armitage); 1990 THE HUNT FOR RED OCTOBER (John McTiernan)

Ray Liotta

Ein Mann für den ersten Blick. Was er vorzeigt, hat etwas Definitives. Absolut beherrscht oder *something wild*. Letzteres war er nie mehr als beim ersten Auftritt, in dem wir ihn hier zu sehen bekamen, und genau besehen war der Titel von Jonathan Demmes Film auch auf ihn gemünzt. Melanie Griffith war das zuviel, sie lief über zu dem Tropf Jeff Daniels, dem Sympha-Typ des Films. Diese entzückende kleine Modenschau, die Jeff im Tankstellen-Shop veranstalten durfte, und dagegen die misogyne Nummer, die Liotta mit der Kleinen im Motel gegenüber abziehen mußte!

Ein dunkler Typ ist Ray Liotta, bei Demme färbt der ganze Film in seiner Umgebung ab, bis die ironische Roadmovie-Komödie ins schwarze Drama umkippt und Ray wie ein Hund erschlagen daliegt. Das haben wir lange nicht vergessen – und den biederen Bruder, als der er kurz darauf den leicht gestörten Tom Hulce umhegte, schleunigst wieder verdrängt. Auf ein neues wildes schwarzes Ding warteten wir. Und dann diese Offenbarung, diese überirdische Erscheinung: der schwarze Ray, ganz geläutert, gesammelt und ernst. Er ist ja auch längst tot, und er war einmal ein Baseballidol: Shoeless Joe Jackson. Was man ihm angehängt hatte, vor mehr als einem halben Jahrhundert, darüber ist er Lichtjahre erhaben. Nun steht er auf dem nächtlichen Spielfeld, das ihm Kevin Costner mitten in sein Maisfeld baute. Vornehm sieht er aus im altmodischen weißen Dreß der Chicago White Socks, ein *hitter*, wie es wohl nie einen besseren gab im Spiel. Jeder Muskel seines Gesichts ist beständig da, wo er hingehört, nur die Augen schießen pfeilschnell ihre Gedanken durch den Raum. Er ist ein Schemen. Ein idealisiertes Stück Zeitgeschichte. Er darf die magische Linie übers Spielfeld hinaus nicht überschreiten, weil er sonst zusammenfiele. Ray Liotta. Ein Spieler der konzentrierten Einsätze, ein *hitter*, der weiß, daß der entscheidende Schlag eine Sache von Sekunden ist und die Vorbereitung eine von Jahren.

bd

1980 ANOTHER WORLD (TV-Serie); HARDHAT AND LEGS (TV, Lee Philips); 1981 CRAZY TIMES (TV, Lee Philips); 1983 CASABLANCA (TV-Serie, 6 Episoden, Ralph Senensky, Robert Michael Lewis, Mel Stuart); 1985 OUR FAMILY HONOR (TV, Robert Butler); 1986 SOMETHING WILD (Jonathan Demme); 1988 DOMINICK AND EUGENE (Robert Young); 1989 FIELD OF DREAMS (Phil Alden Robinson); THE WAR AT HOME (John Byrum); 1990 GOOD FELLAS (Martin Scorsese)

Patsy Kensit

So schnell wie sie aufgetaucht war, in Julien Temples anfängerhaftem Musical ABSOLUTE BEGINNERS, so schnell war sie wieder verschwunden. Wenn sie jetzt in LETHAL WEAPON 2 ihr Comeback feiert, dann ist das nur zum Teil ein Grund zum Jubeln. Denn es ist eine der undankbarsten Frauenrollen der letzten Jahre: Als unschuldige Blondine im Auftrag rassistischer Südafrikaner bringt Patsy als einzige Person etwas Wärme in den Film – und muß dafür gleich mit dem Leben bezahlen. Sie ist linkisch, und ihr Gesicht hat etwas Asymmetrisches, aber das feminine Element, das sie in den Film transportiert, bringt die Maschine kurz zum Stehen, auch wenn selbst die Liebesszene mit Gibson bei Richard Donner zur Action-Sequenz wird. Und um Gibson den letzten Motivationsschub für seinen Rachefeldzug zu geben, wird sie ersäuft. Eine Verschwendung und der deutlichste Beweis dafür, daß LETHAL WEAPON 2 viel mehr an Männerbeziehungen interessiert ist. Wo und wann wird Patsy wieder auftauchen? *Mp*

1985 ABSOLUTE BEGINNERS (Julien Temple); 1989 LETHAL WEAPON 2 (Richard Donner)

Carey Lowell

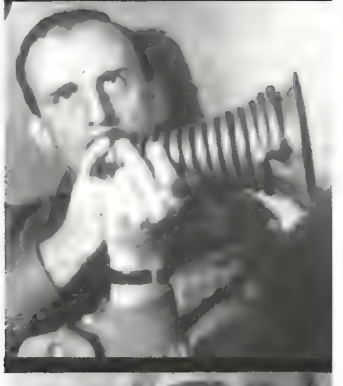
Zum Ende von LICENCE TO KILL verliert man die Gewißheit (und Sicherheit), *nur* in einem Bond-Film zu sitzen, völlig aus den Augen. Das ist vielleicht das größte Kompliment, daß ich diesem Film machen kann. Entscheidenden Anteil daran hat Carey Lowell, die mehr ist als eine einfache Bondine, zumindest die aufregendste Bondine seit Barbara Bach: Als sie während der Truck-Verfolgungsjagd im Flugzeug sitzt und dabei so nah an Bond und den Schurken mit der Panzerfaust kam, fürchtete ich mehr um sie als um Bond, ich fürchtete, daß sie als blöde Rachemotivation dienen müßte, wie Patsy Kensit in dem *homo-buddy*-Film LETHAL WEAPON 2. Dann fliegt sie weg und über fliegt ein abstürzender Lkw hauchdünn über sie hinweg. Aber Carey Lowell, deretwegen unser Herz in die Hose gerutscht war, bleibt unverletzt. Spätestens da wußte ich, wie gut der neue Bond ist. *Mp*

1986 CLUB PARADISE (Harold Ramis); 1986 DANGEROUSLY CLOSE (Albert Pyun); 1987 DOWN TWISTED (Albert Pyun); 1989 LICENCE TO KILL (John Glen)

Lesen Sie mal von

PIER PAOLO PASOLINI
Literatur und Leidenschaft
Über Autoren und Bücher
Bekannt ist Pier Paolo Pasolini bei uns als Poet, Romancier, Filmregisseur – und als Polemiker, der in aktuelle kulturelle und vor allem politische Auseinandersetzungen eingriff. Kaum aber kennt man sein literaturkritisches Werk. Dieser Band stellt Pasolini als Kritiker von Autoren und Büchern vor, als leidenschaftlichen Kämpfer für eine ›moderne Literatur‹.
Aus dem Italienischen von Annette Kopetzki. Mit einem Nachwort von Thomas Schmid. Englische Broschur. 160 Seiten mit vielen Fotos. DM 29.80
erscheint zur Buchmesse

JOHN BERGER **Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens**
John Berger, einer der bedeutendsten und vielseitigsten englischen Gegenwartsschriftsteller, weist in diesem Essayband einen Weg von den Bildern zur Wirklichkeit. Als sachkundiger Gesprächspartner für den kunstinteressierten Flaneur gibt er Ratschläge zum ›Lesen von Bildern‹.
Aus dem Englischen von Stephen Tree
Rotes Leinen. 132 Seiten mit Abbildungen, DM 19.80



KLAUS VÖLKER
Boris Vian: Der Prinz von Saint-Germain
Ein Lese- und Bilderbuch
Klaus Völker, der Boris Vian noch selbst erlebte, hat mit dessen Biographie auch die Innenansicht jenes Kulturlaboratoriums geschrieben, das in den Cafés und den Jazzkellern von Saint-Germain-des-Prés seine Filialen und in Boris Vian einen seiner waghalsigsten, aber auch menschenfreundlichsten Feuerwerker hatte.
Französische Broschur. Großformat. 160 Seiten mit vielen Bildern und unbekannten Dokumenten. DM 29.80
erscheint zur Buchmesse

KYRA STROMBERG **Djuna Barnes**
Leben und Werk einer Extravaganten
Kyra Stromberg ist es in ihrer ›biographischen Annäherung‹ gelungen, Djuna Barnes sowohl aus ihrer Zeit wie auch aus ihren großen Werken nachzuzeichnen. Ergänzt durch zahlreiche Zitate, Fotos und Zeichnungen der Autorin Djuna Barnes entstand so ein verdichtetes Bild des New York und Paris der zwanziger und dreißiger Jahre und das Portrait einer der bedeutendsten Schriftstellerinnen unseres Jahrhunderts.
Englische Broschur. 168 Seiten mit vielen Fotos und unveröffentlichten Texten, DM 29.80

JAVIER TOMEO **Der Mensch von innen und andere Katastrophen** *In vier Abteilungen*
»Diese Sketche des Aragonesen haben es in sich. In ihrer Machart erinnern einige an Passagen aus den späten Filmen von Tomeos Landsmann Luis Buñuel, andere an Slapstick-Szenen mit Buster Keaton und wieder andere an das absurde Theater. Etwas von der befreienden und zugleich bedrohlichen Kraft wahren Gelächters ist hier zu spüren, alle Konventionen zu entwerten und auch vor den Umwertungen nicht in würdige Andacht zu verfallen. Eine empfehlenswerte Medizin.« FRANKFURTER RUNDSCHAU
Aus dem Spanischen von Elke Wehr
Quartheft 167. 96 Seiten, DM 16.80

Schicken Sie uns eine Postkarte
Wir schicken Ihnen gerne unseren jährlichen Almanach ZWIEBEL:
Ahornstraße 4, 1000 Berlin 30

Wagenbach

Sigourney und Michael

Half Moon Street

Regie: *Bob Swaim. (Nach dem Roman „Dr. Slaughter" von Paul Theroux).* **Darsteller:** *Sigourney Weaver, Michael Caine.* **Start:** *Juli.*

Vom Halbmond auf der Kuppel einer Moschee schwenkt die Kamera herab auf verschleierte Frauen. Vorbei an diesen maskierten Frauen joggt eine große sportliche Amerikanerin. Vorbei auch an Londoner Taxen und Bussen, an Schulkindern in Uniform und alten Gentlemen, die so erstaunt sind über sie wie die Frauen aus Arabien. Durch die Straßen Londons läuft die Frau, durch eine exotische Welt aus Fremden und Bekannten. Und dann explodiert plötzlich eine Bombe in einem Auto nicht weit von ihr, und sie hält erschrocken inne. Eine mysteriöse Hand schiebt eine Cassette in einen Recorder und die Frau weiß nicht, daß sie bald schon an Fäden hängen wird wie eine Marionette. Eine Atmosphäre der Bedrohung und der Manipulation etabliert Bob Swaim gleich zu Anfang in seinem London-Thriller um Sex und Politik, Geschäft und Liebe, basierend auf einem Roman von Paul Theroux.

Dr. Lauren Slaughter heißt die Amerikanerin. Sie ist Wirtschaftswissenschaftlerin und arbeitet seit kurzem in London an einem obskuren Institut für Beziehungen mit dem Nahen Osten. Sie ist schön und intelligent und entschlossen, ihren Weg zu machen. Gespielt wird sie von Sigourney Weaver, jener unnahbaren Kameradin in ihrer vielleicht schönsten Rolle seit Peter Yates' THE EYEWITNESS. Der Job im Institut ist so schlecht bezahlt, daß sie die Miete ihres Appartements in einem Farbigen-Viertel kaum bezahlen kann. Dazu werden ihre Essays einfach von Vorgesetzten benutzt, lukrative Forschungsaufträge gehen von Haus aus an männliche Kollegen.

In ihrer schäbigen Wohnung sieht man sie nackt in der Badewanne liegend, den Schrecken einer kaputten Dusche ausgesetzt, ungeschützt und verletzbar: die perfekte Thriller-Einstellung, den Zuschauer zum Vertrauten und zum Voyeur machend.

Eines Tages erhält sie anonym eine Cassette über ein anderes Institut – diesmal für intim-internationale Beziehungen, den Jasmin-Escort-Service, eine exklusive Callgirl-Vermittlung, die lukrativeren Verdienst verspricht. Der Chef dieses Service nennt sich Captain, der ihres Instituts ist ein General. Sie läßt sich das Video durch den Kopf gehen, während sie ihren Körper trainiert. Und in der Tauschwelt der Männer schlägt sie nebenher den direkten Weg als Callgirl ein, wo sie unbhängig ist und die Kontrolle hat. Mit kühler Schönheit und brillierender Intelligenz wird sie zum Star von Jasmin, eine wahre Harem-Lady. In einer unsicheren Welt der Maskerade versucht sie mit offenen Karten zu spielen. Während sie unter ihrem Namen arbeitet, geben ihre Klienten Pseudonyme an.

Zwei Männer lernt sie näher kennen, zwei enigmatische Musterbeispiele. Der Araber Karim, der sagt, in seinem Land bedeute Freundschaft alles, vermittelt ihr eine klare weiße Wohnung in der Halbmondstraße. In einer Regennacht trifft sie auf Lord Balbeck (der immer verläßliche Michael Caine), einen Sozi-Lord, der schon im spätviktorianischen London gegen Slum-Mißstände hätte kämpfen können. Jetzt arbeitet er am Zustandekommen einer diffizilen Nahost-Friedenskonferenz. Der gute Humor dieses einsamen Mannes läßt ihre schützende Unnahbarkeit zerfließen.

Eine Liebesgeschichte entspinnt sich zwischen beiden, voll von T.S. Eliot-Perlen und Alltagsschönheiten, immer bedroht vom gefährlichen Geflicht der Diplomatie. Eine Liebesgeschichte, der wir uns nicht sicher sein dürfen bis zum Ende. Die langsamen Kamerafahrten wechseln sich ab als Bewegungen des Terrors und der Poesie. Die schöne Musik festigt diese Zweideutigkeit. Die unterschwellige Bedrohung entlädt sich in der weichen weißen Wohnung in einem Ausbruch knallharter, physisch-spürbarer Gewalt.

Die Auflösung des Komplotts macht Platz für die Überraschung des Einfachen. Bob Swaims hochkarätig-besetzter Film hält uns in Bann und läßt uns gleichzeitig selig sein: ein modernes, grausam-schönes Märchen aus 1001er Nacht.

Hans Schifferle

Old Gringo

USA 1989. **Regie:***Luis Puenzo.* **Darsteller:** *Jane Fonda, Gregory Peck;* **Start:** *5. Oktober*

Eine Menge des Üblichen: viele Mexikaner auf einem Haufen; Sombreros und Haziendas; Pancho Villa und Soldaten; Raufen, Ballern, Tanzen, Singen; Tequilaströme und Schweißrinnsale; glutäugige Blicke und revolutionäre Bekenntnisse, Gelage am Lagerfeuer und die unvermeidliche Musikantenfolklore.

Und das Außerordentliche: eine Liebesszene. *Er* erzählt, *sie* hört zu. Er spricht, minutenlang, von seiner einen großen Liebe, die ein halbes Leben zurückliegt. Damals hat er sich und dem Mädchen geschworen, er werde für sie etwas Großes schaffen. Seitdem ist er durch die Welt gezogen, hat das Leben gelebt und Bücher geschrieben und seine Ziele nie erreicht. Er erzählt von der Vergangenheit, von den Sternen und dem Mädchen damals, und die Frau vor ihm schaut ihn mit großen Augen an. Und übergangslos werden Vergangenheit und Gegenwart eins, die Erzählung von seiner Liebe und seinem Leben, von seinen Vorsätzen und seinen Träumen mündet in dem Satz:

„My Lord, how desperately I am longing to kiss you."

Eine altmodische Liebeserklärung, konventionell ins Bild gesetzt, mit Schnitt/Gegenschnitt und Großaufnahmen/halbnahen Einstellungen. Sie gilt Jane Fonda, und das macht überhaupt nichts. Eine Liebesszene, die schönste seit Leslie Carons Auftritt in François Truffauts L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES. Dies ist eine Liebesszene von, mit und für Gregory Peck.

Gregory Peck spielt Ambrose Bierce; Gregory Peck ist 1916 geboren, in dem Jahr, in dem Ambrose Bierce in Mexiko verschwand, man weiß nicht genau, ob er ermordet wurde. Jetzt ist Gregory Peck so alt, wie Ambrose Bierce geworden ist. Leicht gebeugt, aber immer hoch aufgerichtet, grauharig, jugendlich und vollkommen unangestrengt behauptet er sich im Zentrum des Films, auf das sich alle Augen und Gedanken richten. Als *„Old Gringo"* reitet er und schießt, beobachtet er und kommentiert, einmal landet er versehentlich in den Armen einer Hure, was er bezüglich seines Alters und seiner Moral unpassend findet. Sie einigen sich darauf, daß er ihr für das, was sie ihm schenkt, eines seiner Bücher schenkt. Darauf wird sie ihr Leben lang stolz sein.

Helmut Merker

Jane und Gregory

Todesstille

Dead Calm. **Regie:** *Phillip Noyce.*
(Nach einem Roman von Charles Williams).
Darsteller: *Sam Neill u.a.*

So kommen die kleinen Überraschungen zustande, die das Interesse an neuen Filmen vor dem totalen Umkippen ins Masochistische bewahren: Man notiert sich irrtümlicherweise den Titel „*Dead Calf*", wundert sich, was das schon wieder sein soll (vielleicht das erste „*snuff movie*" des *mainstreams*), geht mit noch dickem Kopf in die Pressevorführung, nur weil die Sommerhitze das eigene Schlafzimmer ab 10 Uhr in einen Backofen verwandelt, und wird mit einem Thriller belohnt, der einem fast den Glauben daran zurückgibt, daß Filme inzwischen doch nicht nur von Leuten gedreht werden, die sich dadurch demonstrativ aus der Gemeinschaft der denkenden Menschheit verabschieden wollen. Daß DEAD CALM (*Tödliche Flaute*) der zweitstärkste Roman von Charles Williams ist (nach „*Scorpion Reef*"/„*Heiß weht der Wind von Yukatan*"), weiß ich natürlich auch.

Die besseren Bücher von Charles Williams (zugegebenermaßen sind dies nicht so furchtbar viele) spielen fast alle in weiten Teilen auf See, da stimmt es optimistisch, daß diese Verfilmung aus Australien kommt. Denn die Australier lassen sich mit Fug und Recht als Seefahrervolk bezeichnen (auch wenn sie sonst . . . aber schweifen wir nicht ab), ganz im Gegensatz zum Franzmann, der Charles Williams (wie manch anderen amerikanischen Autor der „*hard boiled*"-Schule) mit Bebilderungen seiner Romane übel mitgespielt hat. Sautets L'ARME A GAUCHE (nach „*Aground*"), PHANTASIA CHEZ LE PLOUCS von einem gewissen Gerald Pires (nach dem Wahnsinnsbuch „*The Diamond Bikini*") oder LE GROS COUP von dem ähnlich obskuren Jean Valère (nach „*The Big Bite*") fallen einem da ein, und einer ist so daneben wie der andere. Und war es nicht Truffaut, der mit einer reichlich bescheuerten Adaption von Williams' „*The Long Saturday Night*" (Der Film hieß bei uns „*Auf Leben und Tod*" und sah aus wie ein überlanger Werbespot für Trenchcoats) einen unrühmlichen Abgang hatte?

„*Dead Calm*" blieb dieses traurige Schicksal erspart. Der hocheffiziente Plot, simpel und originell zugleich, wird in seinen Grundzügen nicht angetastet. Regisseur Phillip Noyce, ein Mann aus dem Dunstkreis von George Miller, brachte sogar das Kunststück fertig, das kompakte 150-Seiten-Buch kinogerecht zu entschlacken, indem er fast alle Verweise auf die Vorgeschichte der Figuren eliminierte, ohne damit nennenswerten Schaden anzurichten. Jedes narrative Element, das nicht dramatisiert werden konnte, flog schnurstracks über Bord, genau wie es sich im Kino gehört. Respekt. Zwei Männer, zwei Schiffe, eine Frau, wenig Zeit und jede Menge Ozean, geeigneteres Ausgangsmaterial kann sich kein Regisseur wünschen, der nichts beabsichtigt, als nur Spannung zu erzeugen.

„*Seit neunzehn Tagen waren sie aus dem Panama-Kanal heraus, mit Ziel Tahiti und südliche Inseln, an keinen Zeitplan gebunden, frei von allen Beschränkungen und Ärgernissen des Lebens an Land*", so umreißt Williams die Eingangssituation seiner Protagonisten. Noyce mag geografisch umdisponiert haben, aber das fällt nicht weiter ins Gewicht. John und Rae Ingram an Bord ihrer Segelyacht „*Saracen*", abseits aller Schiffsrouten und außerhalb des Bereichs der Passatwinde: Ob Hochzeitsreise (Roman) oder „*Odyssee des Vergessens*" (ihr kleiner Sohn kam bei einem Autounfall ums Leben) wie im Film, dies fällt bald noch viel weniger ins Gewicht. Jetzt herrscht Flaute, die See ist spiegelglatt, und kein Luftzug regt sich. 30 000 Seemeilen Einsamkeit im Quadrat, Harmonie zwischen den Liebenden/im Leid vereinten und den Naturelementen in bestechend schönen Bildern – viel zu schön, als daß die vermeintliche Friedfertigkeit nicht unvermittelt umschlagen könnte in ebenso elementares Kinograuen.

Ein zweites Schiff taucht im Blickfeld der Ingrams auf, die „*Orpheus*". Ein einzelner Mann kommt im Beiboot herübergerudert, vor Angst scheinbar nicht mehr Herr seiner Sinne. Etwas Schreckliches muß auf der „*Orpheus*" geschehen sein und Kapitän Ingram verläßt sein Schiff, um sich ein genaueres Bild zu machen. Ein eklatanter Verstoß gegen eine der fundamentalsten Regeln der christlichen Seefahrt, für den Ingram den Rest des Films überteuer bezahlt.

DEAD CALM funktioniert nach den altbackenen Mechanismen des Märchens. Das Blatt austeilen und dann mit offenen Karten spielen. Beeindruckend schnell erreicht Noyce den Moment, auf den allein es ihm ankommt: Ingram befindet sich allein auf der sinkenden „*Orpheus*" und Hughie (ein Killer, wie man mittlerweile weiß) flieht mit der „*Saracen*" und hat Rae in seiner Gewalt. Ein wahrhaft mieses Blatt für John Ingram. Dem Kampf gegen die Uhr ist ein anderer parallel geschaltet: der des Helden, nicht jeden Kontakt (Blick, Funk) mit seinem Feind im unbegrenzt zur Verfügung stehenden Handlungsraum zu verlieren. Und diesen Kampf muß seine Frau für ihn kämpfen. Alles spitzt sich, das weiß man instinktiv, auf eine möglichst nervenstrapazierende „*last minute rescue*" zu, ein Trumpf der Spannungsdramaturgie des Kinos, der noch immer zu stechen vermag. Wie Noyce ihn ausreizt, ist schon „*hotter than a fresh-fucked fox in a forest fire*", und weil Charles Williams gebürtiger Texaner war, ist die Verwendung dieser hübschen, texanischen Redewendung wohl legitim.

Natürlich bleibt alles im Rahmen des Erwarteten und DEAD CALM ein stinkkonventioneller Film, nichts von der extremen Sorte wie der legendäre SHIP OF ZOMBIES, ein Film, der wirklich sämtlichen dramaturgischen Gepflogenheiten (finale Erlösung vom angsteinflößenden Bösen und so) Hohn spricht und nichts anderes zeigt als eine Horde Zombies, die eine Luxusyacht kapert und dann die Besatzung einen nach dem anderen umbringt. Sonst nichts. Aber zurück zu Phillip Noyce, der einfach den Qualitäten seines Stoffs und seinen inszenatorischen Fähigkeiten vertraut, ohne einem gleich die Welt erklären zu wollen, ein Berufsverständnis, auf das man im Kino ja heutzutage nicht gerade oft trifft. Er legt eine wohltuende Genügsamkeit an den Tag, nur leider nicht bis ganz zum Schluß. Das Böse wird erwartungsgemäß unschädlich gemacht, doch leider, so sind nun mal die Zeichen der Zeit, muß es auch hier in seinem letzten (völlig irrealen) Aufflackern ins Dämonische überhöht werden. Rigoros alle psychologischen Erklärungen des Romans (überprotektionierter Weichling dreht durch, wenn er erstmals im Leben Verantwortung übernehmen muß) negieren („Sensibilitäten der fünfziger und sechziger Jahre", nannte sie der Regisseur abfällig), ist eine Sache – daß Hughie nach seinem vermeintlichen Tod wie ein Verwandter von Freddie Krueger noch einmal aus dem Meer emporschnellt, eine ganz andere. Diese Overkill-Zugabe bringt den gesamten Film aus dem inneren Gleichgewicht und ist noch überflüssiger als der Prolog, der den Unfalltod des Kindes zeigt.

Im Nachhinein kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, allein der Schau und Schockwert eines niedlichen Buben, den es bei einem Frontalzusammenstoß kopfüber von der Rückbank durch die Windschutzscheibe haut, rechtfertige das abgeänderte Reisemotiv der Ingrams. Doch abgesehen von dieser befremdenden Klammer von Prolog und zweitem Schluß (die man aber mühelos rausschneiden könnte, bewahrt Noyce die Verhältnismäßigkeit der filmischen Mittel, was sich von seinem fast gleichzeitig angelaufenen Werk BLIND FURY nicht unbedingt behaupten läßt. Jeder kleine Thrill, jede Retardierung, jeder unvorhergesehene Schlenker erweist sich als präzise durchdacht und fügt sich nahtlos ins Angriffskonzept des Regisseurs ein. Und schön ist obendrein auch, daß der Film nicht so viel nautisches Fachverständnis (Navigation in Notlagen etc.) voraussetzt wie der Roman. Ein Katz-und-Maus-Spiel, wie zu lesen war, ist DEAD CALM dagegen kaum. Ein solches setzt Vergnügen am Selbstzweckcharakter jedes Spiels voraus. In diesem Film will niemand spielen. Der eine kann sich nicht von der Stelle rühren, der andere will nur auf und davon. Und daß es anders kommt, ist erst recht kein Spiel.

Ulrich von Berg

SEHENSWERTE PREMIEREN

„Monsieur Hire" von Patrice Leconte (28.9.); **„Feld der Träume"** von Phil Alden Robinson (24.8.); **„Eine Frau mit 15"** von Jacques Doillon (19.10.); **„Lizenz zum Töten"** von John Glen: **„sex, lies and videotape"** von Steven Soderbergh (2.11.); **„Do the Right Thing"** von Spike Lee; **„Splendor"** von Ettore Scolo (7.9.); **„Ariel"** von Aki Kaurismäki (31.8.); **„Life Lessons"** von Martin Scorsese (Episode aus „*New Yorker Geschichten*", 21.8.); **„Indiana Jones und der letzte Kreuzzug"** von Steven Spielberg (14.9.); **Skin Deep – Männer haben es auch nicht leicht"** von Blake Edwards (31.8.); **„Half Moon Street"** von Bob Swaim; **„Das Winterkind"** von Olivier Assayas (26.10.); **„Todesstille"** von Phillip Noyce; **„The Moderns"** von Alan Rudolph (14.9.); **„Zwei hinreißend verdorbene Schurken"** von Frank Oz (24.8.); **„Freundinnen"** von Garry Marshall (28.9.); **„Seitensprünge"** von Joel Schumacher; **„Great Balls of Fire"** von Jim McBride (21.9.); **„Renegades"** von Jack Sholder (9.11.)

Die Angst vor dem Eindringling

Ein Interview mit den australischen Regisseuren Phillip Noyce und George Miller ■ Von Robert Fischer

Ein australischer Thriller mit zwei Männern, einer Frau und einer Harpune

In Hans-Christoph Blumenbergs Regiedebüt TAUSEND AUGEN sieht man sie in einer kurzen, in Super-8 gedrehten Slapstick-Szene, wie sie zusammen mit einem älteren Herrn auf dem Deck eines Fährschiffs herumalbern: George Miller und Phillip Noyce. (Der dritte war Ken G. Hall, der große alte Mann des australischen Films, mit dem Miller und Noyce damals gerade einen langen Interviewfilm gedreht hatten.) Aber das ist schon fünf Jahre her, die australische New Wave überschwemmte damals noch sämtliche Filmfestivals. Noyce (dessen deutschstämmiger Vater sich noch Neuss schrieb) hatte bereits BACKROADS (1978), NEWSFRONT (1979) und HEATWAVE (1982) hinter sich. Miller die ersten beiden MAD MAX-Filme, Fred Schepisi und Bruce Beresford wagten gerade ihre ersten Schritte in Hollywood. Während George Miller inzwischen durch den dritten MAD MAX-Film und die US-Produktion THE WITCHES OF EASTWICK zwei weitere internationale Erfolge für sich verbuchen konnte, ist es um Phillip Noyce eher still geworden: Weder der TV-Mehrteiler THE COWRA BREAKOUT (1985, Produktion: George Miller), bei dem er zusammen mit Chris Noonan Regie führte, noch sein vierter Kinofilm SHADOWS OF THE PEACOCK (1987, Hauptrolle: Jon Lone) waren bei uns zu sehen. In diesem Sommer kommen jedoch gleich zwei neue Filme von Phillip Noyce in die Kinos: der Hochsee-Thriller DEAD CALM (siehe Besprechung in diesem Heft), produziert von George Millers in Sydney ansässiger Firma *Kennedy Miller,* und die harte Action-Komödie BLIND FURY mit Rutger Hauer als blindem Vietnam-Heimkehrer auf Rachefeldzug, eine Hollywood-Produktion (Tri-Star). Robert Fischer hatte Gelegenheit, sich in München ausführlich mit Miller und Noyce zu unterhalten. Zu Beginn des Interviews war Phillip Noyce noch nicht anwesend.

rf.

steadycam: *Warum, glauben Sie, haben wir hier in der Bundesrepublik noch nichts von Ihrer Fernseharbeit gesehen?*

George Miller: Weil Fernsehen und Kino auf den ersten Blick dasselbe zu sein scheinen, in Wirklichkeit aber durch Welten getrennt sind. Filme sind öffentliche Träume, wo wir in dunkle Säle gehen, um uns den Filmen hinzugeben wie Träumen. Fernsehen ist etwas, das man vom sicheren Nest aus sieht, man schaut durch ein kleines Fenster und betrachtet aus großer Distanz andere Welten. Das sind zwei völlig verschiedene Phänomene. Ich glaube, unsere Fernseharbeiten sind in Australien so erfolgreich, weil sie so regionalspezifisch sind. Wogegen die Kinofilme, die wir machen, sehr universell sind. In unserem TV-Mehrteiler THE DISMISSAL (1982) geht es um eine australische Regierungskrise. In einem anderen Mehrteiler, BODYLINE (1983), geht es zehn Stunden lang nur um Kricket, England gegen Australien. Das war die filmische Rekonstruktion eines historischen Spiels zwischen den Weltkriegen, das fünf Tage lang dauerte und in Australien legendären Ruf besitzt.

Australien trat mit einem Genie von Schläger an. (Ich persönlich hasse Kricket, ich kann mich dafür nicht begeistern.) Jedenfalls war Australien dabei, das Match zu gewinnen, und das in einer Zeit, als das britische Imperium zusammenbrach. Da wurden plötzlich die Regeln geändert, und es war erlaubt, statt auf die Schläger direkt auf die Spieler zu zielen, und dabei wurden fast zwei Leute durch Schädelbruch getötet. Die Australier wollten nicht mehr antreten, sie sagten, das ist kein Kricket mehr. Und der meistgehaßte Mann in Australien war der britische Mannschaftskapitän Douglas Jardine, eine schillernde Figur. Heute noch, fast fünfzig Jahre danach, brauchen Sie in Australien nur den Namen Jardine zu erwähnen, und es ist, als ob Sie von Hitler reden. Sie sehen, diese Miniserie war sehr speziell auf Australien zugeschnitten. Sie wurde zwar auch in England gezeigt, aber dort hätte man uns am liebsten umgebracht. Auch in Indien und Pakistan wurde sie gezeigt, dort kennt man Kricket. Wir haben auch noch einen Mehrteiler über den Vietnamkrieg gemacht (VIETNAM, 1987), aber auch aus der Sicht der Australier. Da gab es den Versuch, Amerikaner zu beteiligen, amerikanische Schauspieler zu verpflichten, um den Film ans US-Fernsehen verkaufen zu können. Aber darauf haben wir dann verzichtet, weil wir den spezifisch australischen Blickwinkel wollten. Möglicherweise kommt ja auch noch etwas davon nach Deutschland. Aber würden Sie sich zehn Stunden lang Kricket im Fernsehen ansehen?

Als wir uns entschlossen, DEAD CALM auf offener See und in CinemaScope zu drehen, war uns klar, daß er teurer werden würde als anfangs angenommen. Wir spielten mit dem Gedanken, berühmte amerikanische Namen zu verpflichten, wollen dann aber doch einen spezifisch australischen Film. Deshalb haben wir die Schauspieler nach ihren Fähigkeiten und nicht nach ihren Namen ausgesucht. Aber der Film THE YEAR MY VOICE BROKE zum Beispiel, den ich produziert habe und der ursprünglich nur fürs Fernsehen gedacht war, hatte ein sehr niedriges Budget, denn in dem Fall mußte es ausreichen, allein durch die Auswertung in Australien das Geld wieder hereinzubekommen. Im allgemeinen aber stimmt es natürlich, daß wir bei einem Kinofilm aus Etatgründen den Weltmarkt im Auge haben.

Wobei man aber nicht den Fehler machen darf, irgendwelche zusammengestoppelten, anonymen Package-Filme zu machen, Unfilme, die hinterher im Kabelfernsehen enden.

Wessen Idee war es, gerade diesen Roman von Charles Williams zu verfilmen?

Phillip Noyce: Da kam einiges zusammen. Der Roman wurde uns von Tony Bill, dem amerikanischen Produzenten und Regisseur, empfohlen. Er gab mir das Buch, ich las es, und mehrere Monate später habe ich die Geschichte George und Terry Hayes erzählt, und beide meinten – wie auch ich schon –, hey, was für eine tolle Geschichte für einen Film, laß ihn uns machen! Aber die Zahl der Leute, die diesen Film machen wollten, war inzwischen viel zu groß, angefangen bei Orson Welles, der damals noch lebte und niemandem die Rechte abtreten wollte . . .

Wann war das?

Noyce: Etwa 1984, 1985. Orson Welles hatte also immer noch die Rechte und meinte, er könne vielleicht noch etwas mit dem, was er gedreht hatte, anfangen. Aber auch Tony Bill selbst wollte zu einer bestimmten Zeit den Film als Regisseur drehen, und als er mir das Buch gab, wollte er ihn produzieren. Und nun interessierten George, Terry und ich uns also dafür. Wir konnten aber nichts machen, denn selbst wenn wir die Rechte gehabt hätten, hätten wir Tony natürlich den Vortritt lassen müssen. Nach Orson Welles' Tod versuchte Tony dann, die Rechte zu bekommen, schaffte es aber nicht, und da er von unserem Interesse wußte, sagte er, los, seht mal, was ihr erreicht, aber macht schnell, denn es gibt noch andere Interessenten. George hat dann Oja Kodar besucht – und kann jetzt weitererzählen.

Miller: Erst einmal konnte sie wunderbar über Orson Welles erzählen. Sie hat zwanzig Jahre mit ihm zusammengelebt. Wenn sich Ihnen mal die Chance bietet, könnten Sie mit ihr in L.A. ein phantastisches Interview machen. Wahrscheinlich würde sie mit einem Nicht-Amerikaner eher reden als mit einem Amerikaner. Sie ist eine großartige Frau.

Der Täter als Opfer

Man kennt sie aus dem Henry-Jaglom-Film SOMEONE TO LOVE.

Miller: Wir haben uns also unterhalten, ich habe ihr erzählt, wie wir bei *Kennedy Miller* Filme machen, daß wir sehr viel Wert auf Zusammenarbeit legen, und sie erzählte von Orson Welles und seiner Sicht und daß er der kindlichste Mann war, den sie je kennengelernt hat – noch bis zu seinem Tode sei er im Grunde ein großes Kind geblieben. Und bei allem, was er je gemacht hat, sei seine Vorliebe für Unsinn und Streiche der Antrieb gewesen, so etwas habe sie bei keinem anderen Mann erlebt. Am Ende meinte sie, okay, ihr kriegt die Rechte an dem Buch. Mit ihrem Anwalt wurde dann alles ausgehandelt, und das war's.

Gehörte Oja Kodar nicht auch zur Besetzung von DEAD RECKONING/THE DEEP. *Welles' Filmfassung von* DEAD CALM?

Miller: Ja, sie spielte Rae Ingram. Weiter waren damals dabei: Orson Welles, Jeanne Moreau, Laurence Harvey und noch ein anderer junger Mann, an dessen Namen ich mich nicht mehr erinnere.

Michael Bryant.

Miller: In Welles' Film stößt John Ingram, wenn er das andere Boot betritt, zwei Menschen, Orson Welles und Jeanne Moreau, aber das sind Figuren, die für die Geschichte völlig überflüssig sind, denn wenn Sie das Buch lesen, werden Sie feststellen, daß sie sich die ganze Zeit in populärpsychologischer Art über Hughie Warriner unterhalten – warum er seine Mutter haßte, warum er vor diesem oder jenem Angst hat etc. Außerdem war Hughie mit der Jeanne-Moreau-Figur verheiratet. Phil und Terry sahen ganz klar, dßa man diese Figuren weglassen mußte, denn die redeten die ganze Zeit, und das kann man nicht machen.

Noyce: In Wirklichkeit war es so: Wir hatten die erste Drehbuchfassung geschrieben, und George kam zurück von THE WITCHES OF EASTWICK. Wir gaben ihm also das Drehbuch, das damals noch sehr viel Ähnlichkeit mit dem Roman hatte und vermutlich auch mit Orson Welles' Fassung, George las es, und Terry und ich beobachteten ihn gespannt, wie Hunde, die auf ihr verdientes Lob warten, und er sagte: *„Wißt ihr, ich kann nur sagen, diese Leute auf der Orpheus sind so unwichtig für die Geschichte, daß sie auch tot sein könnten."* Terry und ich sahen uns an und riefen: *„Ja! Ja! Ja!"* George begriff selbst noch gar nicht, was er da gesagt hatte, und wir erklärten ihm: *„Du hast völlig recht, er findet sie nicht lebend, er entdeckt ihre Leichen!"* Diese Leute hätten nur abgelenkt von dem, was wir für die zentrale Idee hielten, für den Motor des Films, und das ist das Verlangen des Mannes und der Frau, wieder zusammenzukommen. Hughies Vorgeschichte mochte interessant sein, sie hatte mit dieser zentralen Geschichte aber nichts zu tun. Deshalb haben wir die Leute sterben lassen.

Miller: Inzwischen weiß man, daß Wahnsinn – wenn es denn Wahnsinn ist – unerklärlich ist, es gibt dabei keine Logik, keine rationalen Gründe, keine Psychologie, die es wirklich erklären könnten. Anfang der 60er Jahre, als Charles Williams

Das Opfer wird zum Täter

den Roman schrieb, versuchte man noch, diese Dinge zu erklären.

Noyce: Wie am Ende von PSYCHO, wo der Psychiater auftaucht und sagt, also, für sein Verhalten gibt es diese und jene Gründe. Damals brauchte man noch das Gefühl der Kontrolle über den Wahnsinn.

Jetzt, wo nur noch die drei Figuren in dem Film sind, würde er sogar als Stummfilm funktionieren: Dreht man den Ton ab, kann man den Film von Anfang bis Ende trotzdem verstehen.

Noyce: Das ist fast richtig.

Miller: Ja, stimmt, und das ist für ich ein guter Test für einen Film: Die Filme, bei denen man den Ton abdrehen könnte, das sind die *„movie" movies.* Hitchcock sagte, er versuche immer, solche Filme zu machen, wo die Japaner nicht die Untertitel lesen müßten.

Noyce: Ich glaube auch, es war der Filmemacher in uns allen, den die Geschichte überhaupt von Anfang an ansprach, selbst als es noch fünf oder sechs Charaktere gab. Als es aber nur noch um drei Leute ging, fühlte sich der Filmemacher nur um so mehr herausgefordert, ich meine, für uns alle wurde es zu einer Art Gipfel, der erobert werden wollte.

Kannten Sie andere Bücher von Charles Williams oder andere Verfilmungen?

Noyce: Nein. Ich hatte dem Antiquariat bei mir an der Ecke einen Suchauftrag erteilt, und neulich kam ein Bücherpaket, aber es waren lauter Bücher von dem anderen Charles Williams, dem britischen Autor. Ich kenne also kein einziges seiner anderen Bücher.

Vielleicht können Sie als Charles-Williams-Spezialist mir folgende Frage beantworten: Hat Roman Polanski Charles Williams' *Dead Calm* gelesen, bevor er DAS MESSER IM WASSER drehte? Denn jeder fragt uns: Haben Sie DAS MESSER IM WASSER gesehen? Die Antwort ist: Natürlich, wie alle Welt. Aber die eigentliche Frage ist: Hat Polanski *Dead Calm* gelesen?

Sicher nicht, denn als Polanski 1962 seinen Film machte, war der Roman noch gar nicht erschienen. Mike Figgis bereitet übrigens gerade den Film THE HOT SPOT *vor, ebenfalls eine Charles-Williams-Verfilmung.*

Noyce: Wirklich? Ich sollte meine Frau darauf ansprechen, die arbeitet nämlich gerade mit Mike Figgis.
Miller: Wir haben einen Brief von Charles Williams' Tochter bekommen, die wir nie persönlich kennengelernt haben. Sie schrieb, die Familie habe den Film gesehen, er habe allen wirklich gut gefallen, und ihr Vater wäre sicher stolz darauf gewesen. Aber der Ton des Briefes war irgendwie traurig, es kam durch, daß der Tod des Vaters noch nicht verarbeitet war, und ich verstehe erst jetzt warum, wenn Sie sagen, er habe sich auf seinem Boot das Leben genommen.

Ich glaube, es bietet sich eine Gleichung an: Ist das Segelschiff nicht die Frau? Ergreift Hughie nicht schon in dem Moment, in dem er an Bord kommt, von der Frau Besitz? Er trennt John Ingram ja nicht nur von seiner Frau, auch von seinem Schiff (und Schiffe sind im Englischen ja weiblichen Geschlechts).

Noyce: Nun, die Yacht ist seine Frau, sie ist auch seine Familie, sein Zuhause, wie das Haus in STRAW DOGS. Und Hughie verletzt gewaltsam die Heiligkeit des Zuhauses. Und in diesem Sinne wird er zu einer sehr zeitgenössischen Figur, zur Verkörperung einer universellen, unterbewußten Angst. In den USA, in Australien und vermutlich überall auf der Welt wächst die Angst vor dem Eindringling, der ohne Grund unser Leben aus dem Gleichgewicht bringt.

Ist Hughie ein Ersatz für den verlorenen Sohn?

Noyce: Der Tod des Sohnes erklärt viel von Raes Verhalten Hughie gegenüber, er erklärt auch, weshalb sie solange zögert, ehe sie Gewalt gegen Hughie einsetzt. Der Verlust des Kindes macht sie auch viel sympathischer, als sie normalerweise wäre, zumal ihr Schmerz auch mit einem Schuldgefühl verbunden ist, weil sie am Steuer des Wagens saß. Auf symbolischer Ebene könnte man sicher noch mehr Interpretationsmöglichkeiten finden.

Eigentlich reden wir ja nicht über einen, sondern über zwei Filme: Ich denke an die überwältigende Eröffnungssequenz.

Noyce: Über drei Filme sogar. Der erste umfaßt die Sequenzen auf dem Bahnhof, im Auto und im Krankenhaus, dann kommt der große Hauptteil des Films, und dann gibt es noch den Epilog, der für mich persönlich ganz zwingend die Schlußklammer zum Anfang darstellt.

Warum zeigst du eine Szene wie die, in der das Kind durch die Windschutzscheibe fliegt?

Noyce: Aus zwei Gründen. Einmal ist es eine persönliche Sache: Jahrelang bin ich mit meiner kleinen Tochter auf dem Rücksitz durch die Gegend gefahren, obwohl ich mir der Gefahr bewußt war. Schließlich habe ich mir einen neuen Wagen mit lauter Sicherheitsgurten gekauft, das war die einzige Möglichkeit, das Schuldgefühl loszuwerden. Aus dieser Erfahrung ist die Idee für die Szene entstanden. Der zweite Grund ist immanenter Natur: Denn das schreckliche Bild des durch die Luft fliegenden Kindes ist von absoluter Wichtigkeit für den Spannungsbogen des Films. Es ist ein graphisches, fast pornographisches Bild, es ist realistisch und gleichzeitig surreal, es ist schockierend und scheinbar unnötig, es schreckt auf, man zittert. Das Publikum hat ein unbewußtes Gespür für den Aufbau von Geschichten, und ich weiß, daß jeder nach diesem Bild auf etwas wartet, das für die zwei Hauptfiguren, mit denen man sich identifiziert, mindestens ebenso schrecklich ist, das heißt, daß die Anspannung immer stärker wird, man hat das Gefühl, was immer es ist, könne jeden Augenblick passieren.

Ich habe vorige Woche BLIND FURY *gesehen, der sich von* DEAD CALM *ja erheblich unterscheidet.*

Noyce: Ja, und wie! Nur am Ende sind sie sich etwas ähnlich.

War das Drehbuch zu BLIND FURY *bereits so voller Ironie und Komik wie der Film?*

Noyce: Nicht ganz, aber das war sicher einer der Gründe, die mich veranlaßt haben, den Film überhaupt zu machen. Wissen Sie, niemand hatte mir bisher eine Komödie angeboten. Außerdem war es meine Chance, in Hollywood zu arbeiten. Die komödiantischen Elemente waren etwas, das mich wirklich begeisterte, und deshalb arbeitete ich mit Rutger Hauer und den anderen sehr daran, sie auszuweiten, vor allem mit John Cassavetes' Sohn Nick, der den außer Kontrolle gerate-

Wiedervereint, aber weit vom Glück entfernt

nen Cowboy spielt – seine Szenen waren im Drehbuch unheimlich kurz, und jetzt bilden sie innerhalb des Films fast einen Film für sich.

Dies war also, abgesehen von einigen Episoden für die Kabel-Serie THE HITCHHIKER, *Ihre erste Chance, in Hollywood zu arbeiten?*

Noyce: Ja.
Miller: Es war nicht deine erste Chance, aber die erste, die du wahrgenommen hast.
Noyce: Oh, ja, richtig.

Werden Sie weitere Filme in Hollywood drehen?

Noyce: Ich würde überall Filme drehen – in Hollywood, China, Australien, Deutschland, wo immer mir ein interessantes Projekt angeboten wird.

In Deutschland auch? Das glaube ich Ihnen nicht.

Noyce: Nun, *„der andere"* George Miller dreht in diesem Moment in den Bavaria Studios! Nein, im Ernst: Als wir begannen, Filme zu machen, war die Idee eines nationalen Kinos, die Idee, in Australien zu arbeiten, von großer Wichtigkeit, weil wir damit einer taubstummen Person plötzlich eine Stimme verliehen. Es gab bei uns kein Kino, keine Kinotradition, zumindest zu unseren Lebzeiten nicht, und daher war es wichtig, ein nationales Kino aufzubauen. Und nachdem das geschafft war, konnten wir den nächsten Schritt ins Auge fassen, nämlich innerhalb des Mediums zu arbeiten, egal wo dies sein mochte, und hoffentlich in so vielen verschiedenen Formen und Stilen wie möglich, zumindest sehe ich das so. Der nächste Film, den ich mache, sollte möglichst verschieden sein von allem, was ich vorher gemacht habe. Wenn man älter wird, merkt man nämlich auch – und ich glaube, George wird mir da zustimmen –, daß man als Filmemacher besessen sein muß, als Besessener aber sehr wenig Zeit hat für ein Leben außerhalb des Kinos, und daher wird dein Leben geprägt durch die Filme, die du machst, deine Themenwahl wird dein Leben in bestimmte Richtungen führen, und deshalb will ich neue Stile, neue Themen angehen: damit ich neue Träume haben kann.
Miller: Das ist sehr wahr, was du da sagst, und es ist mir bisher noch gar nicht richtig klar gewesen:

Der Fehler des Navigators, der fast zum Tod führt

Die Themen, die du dir aussuchst, bestimmen dein Leben.

Noyce: Sie *sind* dein Leben!

Miller: Worum auch immer es in deinem Film geht, es beeinflußt dich in einer bestimmten Richtung, viel mehr, als deine Filme jemals die Zuschauer beeinflussen werden. Du veränderst dich.

Noyce: Ich meine, ich würde wahnsinnig gerne eine richtige Komödie machen, nachdem ich in BLIND FURY bereits mit diesem Genre geflirtet und versucht habe, den Film in die Richtung einer Comic book-Komödie zu bringen. Ich möchte gern noch eine Komödie machen, weil ich gern mitten in der Nacht lachend aufwachen möchte.

Es wird viele Leute geben, die sagen, ich kann mir nicht vorstellen, wie ein und derselbe Regisseur so verschiedene Filme machen kann wie BLIND FURY *und* NEWSFRONT. *Was würden Sie so jemandem sagen, wie würden Sie ihm erklären, daß Sie sehr wohl derselbe Phillip Noyce sind?*

Noyce: (überlegt) Ahm . . .

Miller: Weil er schizophren ist.

Noyce: Weil ich Hughie Warriner bin, genau! *(lacht)* Nein, das kann man nicht beantworten oder erklären. Weil man auch nichts rückgängig machen kann.

Man kann die Frage auch so stellen: Was ist von der australischen New Wave heute übriggeblieben?

Noyce: Wir von der ersten New Wave warten verzweifelt darauf, daß uns die zweite New Wave von der Verantwortung befreit, dieses nationale Kino auf unseren Schultern zu tragen, und wir werden alles tun, um sie zu ermutigen, unsere Position zu usurpieren, dem nationalen Film eine neue Stimme zu verleihen. Aber die zweite New Wave ist bisher noch nicht aufgetaucht. Vielleicht kommen sie aus ihren Löchern hervor, wenn wir alle nach Hollywood gegangen sind und von uns keiner mehr übrig ist in Australien, vielleicht besetzen wir immer noch die Plätze, ich weiß nicht. Jedenfalls war unsere New Wave sehr schnell zur Stelle, die nächste hat es wohl nicht so eilig.

Ist BLIND FURY *in Australien wirklich so erfolgreich wie man hört?*

Noyce: Wir haben nur eine Stadt ausgewählt, um den Film und die PR zu testen, und es stimmt, es war ein großer Erfolg. Mal sehen, wie er hier ankommt.

Für wieviele Australian Film Awards *wurde* DEAD CALM nominiert?

Noyce: Für acht. Aber bei diesem Film bin ich eher an Zuschauern interessiert als an Filmpreisen. Denn ich glaube, es ist ein Film, der nicht gemacht wurde, um Preise zu gewinnen, sondern um Kontakt zum Publikum zu knüpfen , und er hätte ohne sein Publikum überhaupt keine Berechtigung. DEAD CALM ist eine Studie in Zuschauermanipulation, und deshalb glaube ich nicht, daß er für sich allein überhaupt existiert.

Miller: Aber das trifft doch auf jeden Film zu.

Noyce: Nein.

Miller: Wie kann ein Film ohne sein Publikum existieren?

Noyce: Ich glaube, ein Film kann in sich selbst Gültigkeit haben.

Miller: Aber es muß doch ein Publikum geben, das sich den Film ansieht, sonst gibt es ihn doch überhaupt nicht.

Noyce: Schon, aber einige Filme sind, um wirklich zu funktionieren, stärker abhängig vom Publikum als andere.

Miller: Aha, ja, ich verstehe. Mit anderen Worten: DEAD CALM wirkt auf Video, wo man ihn sich ganz alleine ansieht, nicht so gut.

Noyce: Nicht nur das, ich glaube, es ist ein Film, der versucht, dem Zuschauer eine Erfahrung zu vermitteln, die sich auf seiner eigenen Manipulation gründet, und ohne seine Mitwirkung wäre es nicht der Film, der er sein kann. Der Zuschauer wirkt mit, und je mehr Zuschauer es sind, um so besser funktioniert es. Im Gegensatz etwa zu einem Ingmar-Bergman-Film. Natürlich braucht auch der ein Publikum, aber . . .

. . . vielleicht eine andere Art von Publikum. Wo liegt das spezifisch Australische bei DEAD CALM? *Wäre es ein anderer Film, wenn man ihn vor der kalifornischen Küste gedreht hätte?*

Miller: Nein, ich glaube nicht, ich habe mir darüber schon Gedanken gemacht. Er würde wahrscheinlich nicht anders aussehen.

Noyce: Oh, doch! Ganz anders!

Miller: Weshalb?

Noyce: Wenn es ein amerikanischer Film wäre, wäre der Böse ein Australier, und die Amerikaner wären die Guten!

Miller: Er meinte es, glaube ich, stilistisch, formal.

Es ist ein australischer Film. Wenn er in Hollywood gemacht worden wäre, zum Beispiel von Tony Bill, hätten wahrscheinlich Michael Douglas und Kelly McGillis . . .

Noyce: Sigourney Weaver!

Miller: . . . oder Sigourney Weaver das Ehepaar gespielt und dazu noch . . .

Noyce: . . . ein Bratpacker!

Miller: Ja, Rob Lowe oder so jemand in der Rolle des Jungen.

Noyce: Der Film wäre sicherlich durch eine andere Art von Sensibilität geprägt worden. Wahrscheinlich wäre er auch geschlossener geworden, das heißt, die losen Enden, die ihm in meinen Augen Kraft geben – z.B.: was geschah wirklich auf der Orpheus, ist Hughie Täter oder Opfer (ich hoffe, daß diese Fragen offen bleiben), die Spur von Zweideutigkeit in Raes Beziehung zu Hughie, vor allem in der Szene, in der er mit ihr schläft –, von all diesen Zweifeln würde in einer amerikanischen Version nicht das geringste mehr übrigbleiben, und die Vorgeschichte auf der Orpheus würde bestimmt lang und breit erklärt werden, glaube ich.

Miller: Und aktuelle Rock'n'Roll-Hits als Musikuntermalung von Anfang bis Ende.

Noyce *(lacht)*: Naja, wer weiß, das ist jetzt natürlich Spekulation. Aber sicher ist, in einem amerikanischen Film wären die Amerikaner die Guten und ein Australier der Böse.

Miller: Nein, nein, der Böse wäre Iraner oder so etwas.

Noyce: Ja, stimmt. Für uns ist es sehr wichtig, daß ein Amerikaner die Rolle spielt.

Miller: Interessanterweise können anscheinend nur die Amerikaner solche neurotischen, verrückten Typen wirklich überzeugend spielen. Wir hätten in ganz Australien keinen passenden Schauspieler gefunden.

Letzte Frage: Wie fühlt man sich eigentlich, wenn man ein Projekt des legendären Orson Welles zu Ende führt?

Noyce: Nun, zum Glück hat niemand den Orson-Welles-Film gesehen, es ist also kein Remake eines Orson-Welles-Films. Und ich habe mich ja auch nicht deshalb für das Projekt begeistert, weil ich das Ruder von Orson Welles übernehmen sollte, ich wußte ja zunächst gar nichts davon. Es hat mich also in keiner Richtung beeinflußt. Niemand auf der Welt würde Orson Welles allein schon aufgrund von CITIZEN KANE und der Eröffnungssequenz von TOUCH OF EVIL nicht als absoluten Meisterregisseur anerkennen. Also fühle ich mich unverdienterweise geehrt, eines seiner nicht beendeten Projekte realisiert zu haben, bin aber gleichzeitig heilfroh, daß niemand meinen Film mit seiner Arbeit vergleichen kann.

Es gibt da natürlich noch einige andere unfertige Orson-Welles-Filme. Wäre das nicht was für Sie?

Miller *(lacht)*: Ja, wir könnten THE OTHER SIDE OF THE WIND machen. Wenn mich noch jemand fragt, was ich als nächstes mache, werde ich sagen: ein Remake von CITIZEN KANE.

Phillip Noyces* BLIND FURY *mit Rutger Hauer: Er kam, sah nichts und siegte.

Seit Wochen unter den Top 10 in VARIETY
Deutsche Erstaufführung: 24.8.89

Manchmal, wenn man denkt, ›Das ist unmöglich‹, wird das Unglaubliche wahr...

KEVIN COSTNER

Feld der Träume

»FIELD OF DREAMS«

In unserer nüchternen Gegenwart gelang Regisseur P. Alden Robinson ein Traumfilm, von dem Presse, Publikum und Kinofachwelt gleichermaßen begeistert sind.

›Dieser Film gehört wohl zum ungewöhnlichsten Projekt der Saison: Ray Kinsella (Kevin Costner) hört in seinem Maisfeld eine Geisterstimme mit einer ungewöhnlichen Bitte – Ray erfüllt sie.‹ BOX OFFICE/3.89

›Hollywoods Außenseiter-Idol heißt Kevin Costner.‹ NEWSWEEK/24.4.89

›Es ist wie eine unheimliche Begegnung der dritten Art auf dem Baseballfeld.‹ USA TODAY/11.4.89

›Ein Film über Träume. Ein Film, wie ihn Frank Capra mit James Stewart in der Hauptrolle gedreht hätte.‹ Friday Extra

›Kevin Costner tritt in die Fußstapfen von Gary Cooper und Henry Fonda.‹
›Kevin Costner, der neue Gary Cooper.‹
THE NEW YORK TIMES MAGAZINE

›Der perfekte Film für alle, die noch Träume haben.‹ Pat Collins, WWOR-TV

Costner lehnte Hauptrollen in ›Mississippi Burning‹ und Costa Gavras ›Betrayed‹ ab und spielte dafür die Rolle seines Lebens in ›Field of Dreams‹.

MIT KEVIN COSTNER · AMY MADIGAN · JAMES EARL JONES
RAY LIOTTA · BURT LANCASTER
DREHBUCH UND REGIE: PHIL ALDEN ROBINSON
IM VERLEIH DER SCOTIA FILM

NACHSPANN

Impressum:

STEADYCAM 3/89
13. Ausgabe seit 1982

Vertrieben und verlegt von der vgs verlagsgesellschaft

Herausgeber & Redakteur: Milan Pavlović

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Michael Althen, Ulrich von Berg, Brigitte Desalm, Werner Dütsch, Robert Fischer, Fritz Göttler, Norbert Grob, Helmut Merker, Hans Schifferle, Angela Schmitt-Gläser, Claudius Seidl, Uwe Wiedleroither

Layout: Jürgen Legath

Satz & Druck: FARBO Druck und Graphic Team GmbH, Köln

Anschrift des Verlags:
vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118, 5000 Köln 1, Telefon: (02 21) 21 96 41
Abonnements (Jahres-Abo, 4 Ausgaben 35,– DM) und Einzelheft-Bestellungen bitte nur über diese Adresse.

Anschrift der Redaktion:
STEADYCAM, Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1

Anzeigen über den Verlag.

Erscheinungsdatum: 21.8.1989
Preis: DM 9,–

Die Redaktion übernimmt volle Verantwortung nur für Texte, die nicht mit Namen gezeichnet sind. Die Meinung der Autoren muß nicht mit der des Redakteurs übereinstimmen.

Titelbild: Jack Nicholson in BATMAN

Diese Ausgabe hätte nicht erscheinen können ohne die Hilfe von Dr. Heinz Gollhardt und Nora Campi.

Weiterer Dank gilt: Steffi, Bea Schnippenkoetter, Dieter Mendelsohn, BB, Ira Sattler, Philip Behrens, Olga, Frank Arnold, Stefan Becht. Klaus-Christoph Dahm, der Familie Risch, Jun und den *esclavos* des Kölner Stadt-Anzeiger.

Postvertriebsziffer: G 9813 F.
ISSN 09355332

© Juli/August 1989. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Fotonachweis:

Einige der veröffentlichten Fotos (von Rutger Hauer und von einigen Regisseuren) stammen aus dem Archiv von Robert Fischer. Ein paar andere Motive verdanken wir dem Archiv des Kölner Stadt-Anzeiger. Die Chaplin-Fotos haben wir von Werner Dütsch. Ungewöhnlich viele Fotos stammen aus dem Archiv von Mp, die meisten wurden erstanden bei Jerry Ohlinger, New York, N.Y., 228 West 14th street. Die Zeitungsausschnitte wurden der *New York Times*, der *New York Post*, der *Village Voice*, dem *Time Magazine* entnommen.
BATMAN: Warner Bros.: BEETLEJUICE: WB: BLADE RUNNER: WB: BLIND FURY: Tri-Star; A BREED APART: RF: CHINATOWN: Paramount/UIP: DEAD CALM: DEAD POETS SOCIETY: Touchstone/Buena Vista; DO THE RIGHT THING: Universal; EIGHT MEN OUT: Orion/Mp: FIELD OF DREAMS: Universal/Scotia; FIVE EASY PIECES: Mp; FLESH & BLOOD: Orion; GHOSTBUSTERS II: Col.; HALF MOON STREET: NEF 2; THE HITCHER: DDA/Fox: HONEY, I SHRUNK THE KIDS: Touchstone/Buena Vista; INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE: Paramount/UIP: IRONWEED: Tri-Stars: K 9: Universal/UIP: LAWRENCE OF ARABIA: Columbia; LETHAL WEAPON 2: WB: LICENCE TO KILL: United Artists/UIP: MONSIEUR HIRE: Mp; MYSTERY TRAIN: Mp; Nicholson-Fotos: Mp; OLD GRINGO: Columbia; PRIZZI'S HONOR: Fox; PROFESSIONE REPORTER: Mp; Schaffner: Mp; *sex, lies, and videotape*: Miramax; SOMETHING WILD: Orion; SPLENDOR: Mp; THE SHINING: WB; TURKS FRUIT: RF; *„Twelfth Night"*: Delacorte Theatre/Mp; WALLSTREET: Fox; THE WITCHES OF EASTWICK: WB; WORKING GIRL: Fox/Mp

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 14:

Les français fous: Zulawski, Blier, Doillon, Mocky
Ridley Scott
Joe Spinell
»Ray«
9 Amerikaner über 9 Europäer für die 90er

Heft Nr. 14 erscheint Mitte November 1989.

Premieren 1989

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
					!	THE ABYSS von James Cameron
●●●●	○	●●		●●	●●●	THE ACCIDENTAL TOURIST *(Die Reisen des Mr. Leary)* von Lawrence Kasdan
●	●	●	●	●	●	THE ACCUSED *(Angeklagt)* von Jonathan Kaplan
●●			●●	●●	●●	ALIEN NATION *(Spacecop – L.A. 1991)* von Graham Baker
●●●				–	●●	ANOTHER WOMAN *(Eine andere Frau)* von Woody Allen
				●●●		ARIEL von Aki Kaurismäki
		●			●	ASSASSINATION *(Mordanschlag)* von Peter Hunt
●●●●		●●		●●●	●●●	LA BANDE DES QUATRE *(Die Viererbande)* von Jacques Rivette
				●●●●	○●	BATMAN von Tim Burton
					●●	BEACHES *(Freundinnen)* von Garry Marshall
○●	●			○○	–	BETRAYED *(Verraten)* von Costa-Gavras
					○	BILL & TED'S EXCELLENT ADVENTURE *(Bill & Teds Reise durch die Zeit)* von Stephen H.
	○●					BLIND FURY *(Blinde Wut)* von Phillip Noyce
●●		●●		●●	●●●	BULL DURHAM *(Annies Männer)* von Ron Shelton
●●		●●●	●●●	●	○	THE 'BURBS *(Meine teuflischen Nachbarn)* von Joe Dante
●●		●	†	●	●●	CAMILLE CLAUDEL von Bruno Nuytten
					●●	CHILD'S PLAY *(Die Mörderpuppe)* von Tom Holland
●●	●●●●					CHINA GIRL von Abel Ferrara
			●●●	●●		CHOCOLAT von Claire Denis
●●	○○	●●	●●	○	●●	COCKTAIL von Roger Donaldson
				●	●	COLLISION COURSE *(Detroit City – Ein irrer Job)* von Lewis Teague
●●●			●●●		●●	COUSINS *(Seitensprünge)* von Joel Schumacher
			●	○●	●●	A CRY IN THE DARK *(Ein Schrei in der Dunkelheit)* von Fred Schepisi
		●			●	CYBORG von Albert Pyun
●●●●		●●●	●●●●	●●●●	●●●●	DANGEROUS LIAISONS *(Gefährliche Liebschaften)* von Stephen Frears
	●●					DEAD CALM *(Todesstille)* von Phillip Noyce
			●●●●	–	●●●	DEAD POETS SOCIETY *(Der Club der toten Dichter)* von Peter Weir
	●	●●●	●●●	●●	●	THE DEAD POOL *(Das Todesspiel)* von Buddy van Horn
●●●●●	●●●●	●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●	DEAD RINGERS *(Die Unzertrennlichen)* von David Cronenberg
	○●			●	●●	DEAR AMERICA: LETTERS HOME FROM AMERICA von Bill Couturie
		●			●	DEEP STAR SIX von Sean S. Cunningham
			●●●	●●	●●	DIRTY ROTTEN SCOUNDRELS *(Zwei hinreißend verdorbene Schurken)* von Frank Oz
●●	○		●●	●●	●	D.O.A. *(Bei Anruf Mord)* von Rocky Morton & Annabel Jenkel
			●●	●●●	●●●	DO THE RIGHT THING von Spike Lee
			●●			EARTH GIRLS ARE EASY *(Zebo, der 3. ...* von Julien Temple
		●●			●●●	L'ENFANT DE L'HIVER *(Das Winterkind)* von Olivier Assayas
	○				●	L'ÉTUDIANTE *(Die Studentin)* von Claude Pinoteau
●●●●			●●●	○●	●●●	EVERYBODY'S ALL-AMERICAN *(Ein Leben voller Leidenschaft)* von Taylor Hackford
●●	●●●	●●●●		●●	○	FAREWELL TO THE KING von John Milius
	○●	●●●		●●●	●●●	FIELD OF DREAMS *(Feld der Träume)* von Phil Alden Robinson
		†			●	FIFTY-FIFTY von Peter Timm
●●●					●●●	UNE FILLE DE QUINZE ANS *(Ein Mädchen mit 15)* von Jacques Doillon
●●●●	○	●●●	●●●	●●●	●●●●	A FISH CALLED WANDA *(Ein Fisch namens Wanda)* von Charles Crichton
	○			○	○	THE FLY II *(Die Fliege II)* von Chris Walas
				●●	●	FRANCESCO *(Franziskus)* von Liliana Cavani
○					●●	FRIGHT NIGHT II *(Mein Nachbar, der Vampir)* von Tommy Lee Wallace
●			●●		†	FUNNY FARM von George Roy Hill
○○	†	†	○○	○○	†	GELD von Doris Dörrie
				●●●	●●●	GHOSTBUSTERS II von Ivan Reitman
					●	GHOSTS OF THE CIVIL DEAD von John Hillcoat
●				●		THE GOOD MOTHER *(Der Preis der Gefühle)* von Leonard Nimoy
●		●●	●	●		GORILLAS IN THE MIST *(Gorillas im Nebel)* von Michael Apted
●●●●				●●	●●	GREAT BALLS OF FIRE von Jim McBride
			●		●●	GROUND ZERO von Michael Pattinson
●●●●		●●●	●●●	●●	●●	HALF MOON STREET von Bob Swaim
		●●			†	HELLBOUND: HELLRAISER II von Tony Randel
					○	HER ALIBI *(Ninas Alibi)* von Bruce Beresford
●●		●●●	●●●	●	●●	THE HIDDEN *(Das unsagbar Böse)* von Jack Sholder
●	○	●			†	HIGH SPIRITS *(Die Geister sind willig)* von Neil Jordan
				●●	●●	HONEY, I SHRUNK THE KIDS von Joe Johnston
●●●		●●●●	●●●	●●●●	●●●	HOUSEKEEPING von Bill Forsyth
●●●			●●●●	–	●●	INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE *(Der letzte Kreuzzug)* von Steven Spielberg
		●			○	IRON EAGLE II *(Der stählerne Adler II)* von Sidney J. Furie
●●●	○	●●		●●●		IRONWEED *(Wolfsmilch)* von Hector Babenco
		●			○○	THE JANUARY MAN *(Im Zeichen der Jungfrau)* von Pat O'Connor
●			●●		●	K 9 *(Mein Partner mit der kalten Schnauze)* von Rod Daniel

Premieren 1989

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
		●●		†	○	THE KARATE KID PART III *(Die letzte Entscheidung)* von John G. Avildsen
					○	THE KISS *(Der Kuß)* von Pen Densham
		●●●	○●	●●●	●	KROTKI FILM NA . . . *(Ein kurzer Film über das Töten)* von Krystof Kieslowski
		●●●	●●			KROTKI FILM NA . . . *(Ein kurzer Film über die Liebe)* von Krystof Kieslowski
					○	LAND BEFORE TIME *(In einem Land vor unserer Zeit)* von Don Bluth
					○●	LETHAL WEAPON 2 *(Brennpunkt L.A.)* von Richard Donner
●●			●●			LA LECTRICE *(Die Vorleserin)* von Michel Deville
●●●	●●●	●●●	●●●		●●●	LICENCE TO KILL *(Lizenz zum Töten)* von John Glen
					○	LICENSE TO DRIVE *(Daddys Caddilac)* von Greeg Beeman
●●			●●	●●	●●	MADAME SOUSATZKA von John Schlesinger
○●	●●	●	○●	●	–	MISSISSIPPI BURNING *(Die Wurzel des Hasses)* von Alan Parker
●●		●●	●●●			MIXWIX von Herbert Achternbusch
●●●●		●●●	●●●●	–	●●	THE MODERNS von Alan Rudolph
	○○		●●		●●	MONKEY SHINES *(Der Affe im Menschen)* von George A. Romero
			●●●●	●●●	●●●●	MONSIEUR HIRE von Patrice Leconte
●●			●●		○	MOON OVER PARADOR *(Mond über Parador)* von Paul Mazursky
			●●	●●	●	MUJERES AL BORDE DE UN ATTAQOS . . . *(Frauen am Rande . . .)* von Pedro Almodovar
○			○●	○		MY STEPMOTHER IS AN ALIEN *(Meine Stiefmutter ist ein Alien)* von Richard Benjamin
				●●	○	MYSTERY TRAIN von Jim Jarmusch
					●●	MYSTIC PIZZA *(Pizza, Pizza – Ein Stück vom Himmel)* von Dan Petrie
			●		●	THE NAKED GUN *(Die nackte Kanone)* von David Zucker
			●●	●●	●●	THE NAVIGATOR von Vincent Ward
				●	●	NEW YORK STORIES *(New Yorker Geschichten):*
				●●●	●●●	*LIFE LESSONS* von Martin Scorsese
				○○	○○	*LIFE WITHOUT ZOE* von Francis Ford Coppola
				●	●●	*OEDIPUS WRECKS* von Woody Allen
●●			●●●			1969 von Ernest Thompson
					●	NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore
				●	●	OLD GRINGO von Luis Puenzo
	●●●●		†		●●●	L'OURS *(Der Bär)* von Jean-Jacques Annaud
●●●			●●●	●●●	●●●	LA PETITE VOLEUSE *(Die kleine Diebin)* von Claude Miller
		●			○	PHANTASM II *(Das Böse II)* von Don Coscarelli
		●				PHYSICAL EVIDENCE *(Die Anwältin)* von Michael Crichton
●●	●●		○	●	●	THE RAGGEDY RAWNEY *(Raggedy)* von Bob Hoskins
●●●●	●	●●	●●●●	●●●	●●●●	RAIN MAN von Barry Levinson
				●●	●●	RENEGADES von Jack Sholder
●●	○				●●	ROAD HOUSE von Rowdy Herrington
●●			●●●	†		ROMOUALD ET JULIETTE *(Milch und Schokolade)* von Coline Serreau
				–	†	ROSALIE GOES SHOPPING von Percy Adlon
					○○	THE SABBATH *(Sabba – die Hexe)* von Marco Bellochio
					●●	SALAAM BOMBAY! von Mira Nair
●●	●●	●●	●●●		○	SCANDAL von Michael Caton-Jones
				●●	●●●	*sex, lies and videotape* von Steven Soderbergh
●●●●	○	●●●●	●●●●	●●	●●	SKIN DEEP *(Es ist nicht leicht, ein Mann zu sein)* von Blake Edwards
●				○	○	DAS SPINNENNETZ von Bernhard Wicki
				●●●	●●●	SPLENDOR von Ettore Scola
					●	STAR TREK V von William Shatner
		●●●				THE STEPFATHER von Joseph Ruben
●●	●●●	●●●		–	○○	STREET OF NO RETURN *(Straße ohne Wiederkehr)* von Sam Fuller
					●	SWEET HEARTS DANCE von Robert Greenwald
●●●	●		●●●●	●●●	●●●	TALK RADIO von Oliver Stone
●●●●		○●	●●●●	●●●	●●●●	TEQUILA SUNRISE von Robert Towne
●●	●●	●●	●●●	●	●●	THEY LIVE *(Sie leben!)* von John Carpenter
●●●		●●	●●	●●	●●	THINGS CHANGE *(Mehr Glück als Verstand)* von David Mamet
			●		●	THREE FUGITIVES *(Das Banken-Trio)* von Francis Veber
●●●	○	●●●	●●●	●●●	●●●	TRACK 29 von Nicolas Roeg
–		●	–	○○	–	TWINS *(Zwillinge)* von Ivan Reitman
				○	○	VAMPIRE'S KISS *(Der Kuss des Vampirs)* von Robert Bierman
			†		○	WHO'S HARRY CRUMB? *(Wer ist Harry Crumb?)* von Paul Flaherty
●●●	●●	●	●●●		●●	WINTER PEOPLE *(Wie ein Blatt im Wind)* von Ted Kotcheff
●●●		●●●	●●●	●●●	●●●●	WORKING GIRL *(Die Waffen der Frauen)* von Mike Nichols
	○	●	○			YOUNG GUNS von Christopher Cain
○	○		○●	○○	○○	ZWEI FRAUEN von Carl Schenkel

Erklärungen:
●●●●● = außerordentliches Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = langweilig; ○○ = bodenlos; † = hat der Bewerter sich erspart

OSKAR WERNER

Eine Biographie in Bildern und Selbstzeugnissen. Der Autor und enge Freund Oskar Werners, Robert Dachs, zeichnet ein ungeschminktes Porträt dieses Künstlers.

Im Anhang: Lebensdaten und ein Verzeichnis der Bühnenauftritte, Filmrollen und Hörspielaufnahmen.

Robert Dachs
Oskar Werner
Ein Nachklang

224 Seiten mit
200 s/w Abbildungen,
gebunden,
DM 48,–

»Unsterblichkeit? Was ist das? Der Hans Moser ist unsterblich. Und der Oskar Werner ist es – mit einigen Filmen« *Helmut Qualtinger*

BUCHER
Verlag C. J. Bucher, München und Luzern

26. OKTOBER

TM & © 1989 DC Comics Inc.

WARNER BROS.
A WARNER COMMUNICATIONS COMPANY
© 1989 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved